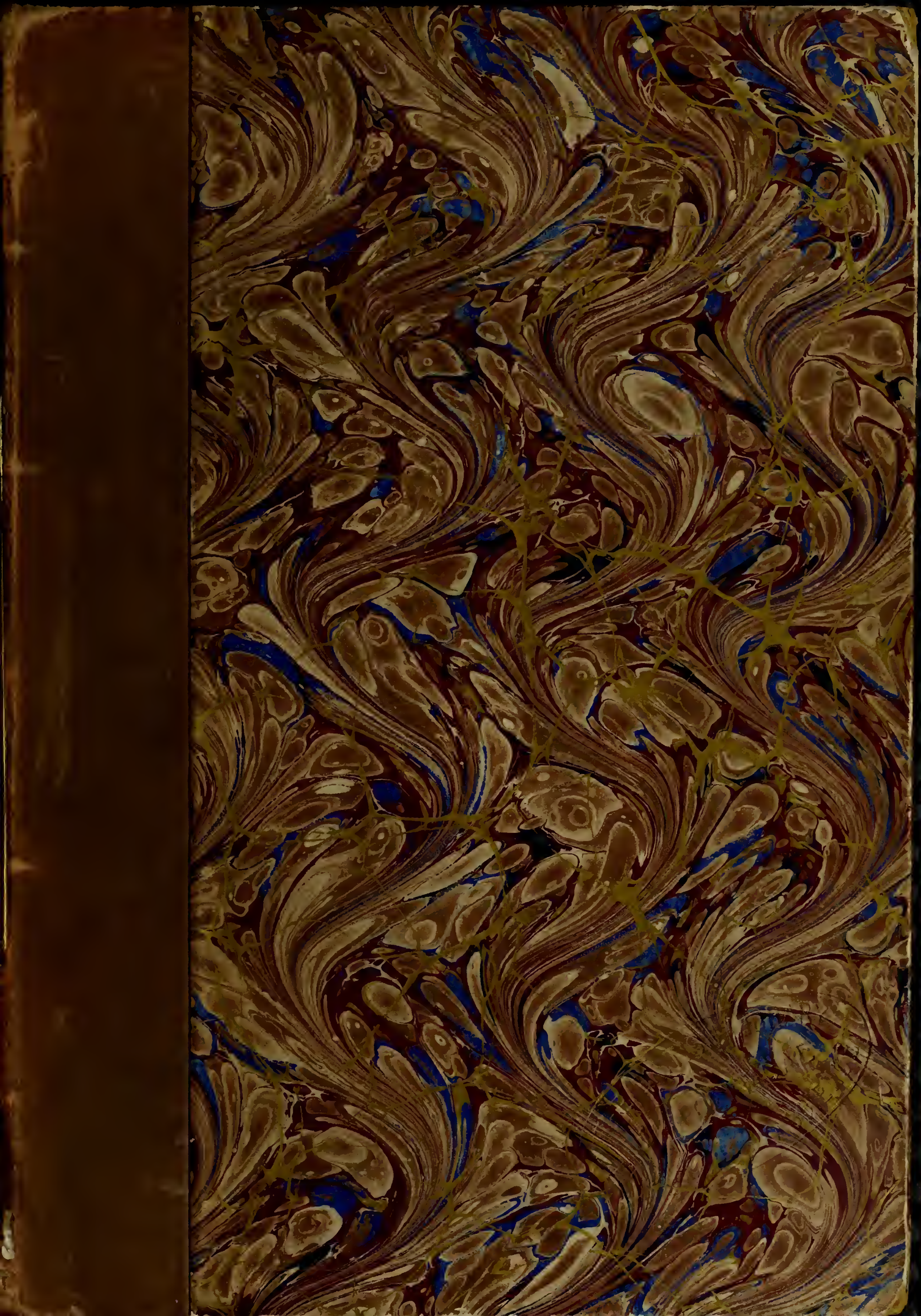
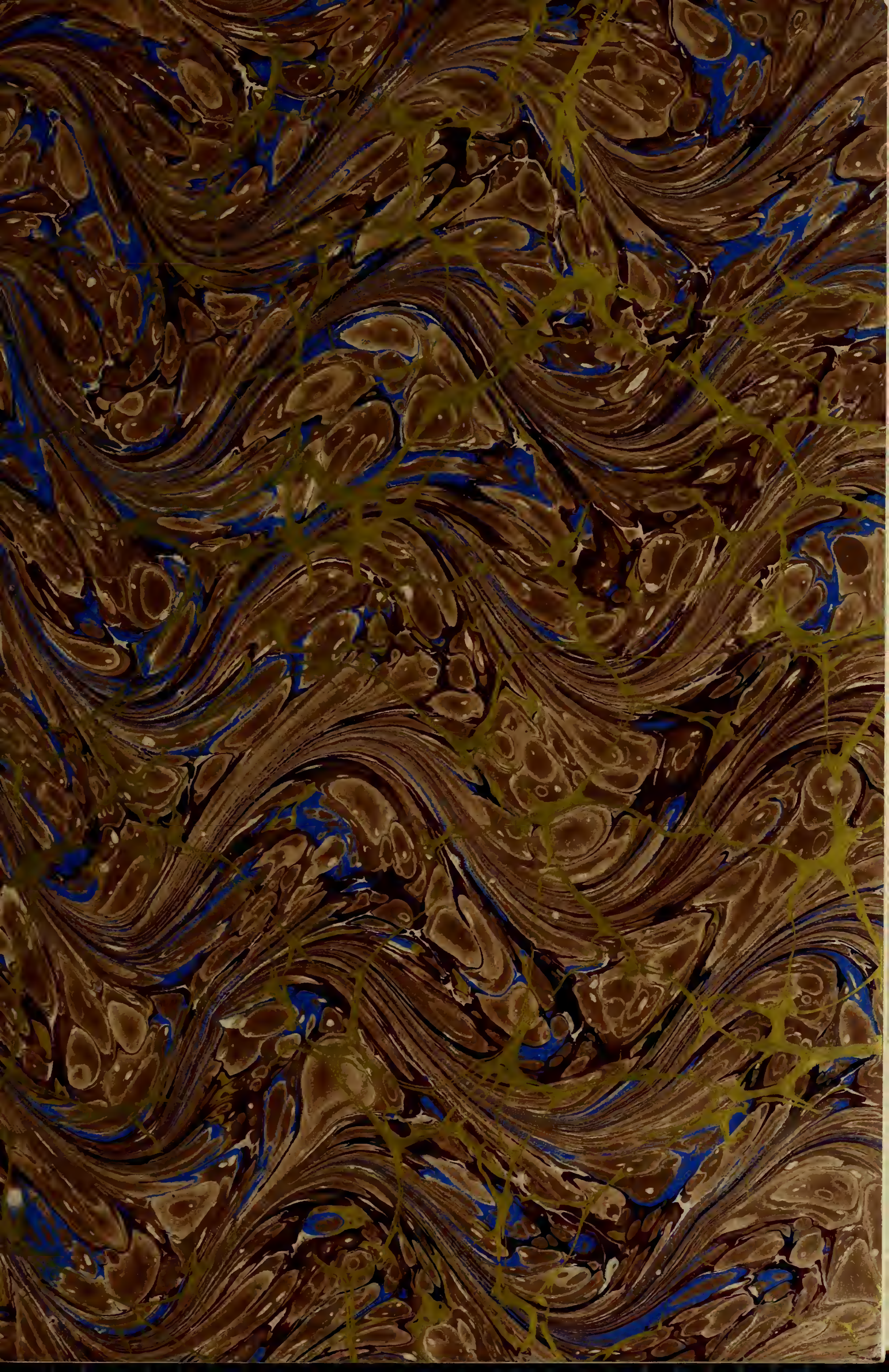



TRENT



MUSÉE CENTENNAL

DE LA CLASSE 94

ORFÈVRERIE

MUSÉE CENTENNAL

DE LA CLASSE 94



L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE
DE 1900, A PARIS

LIVRE PREMIER
Le dix-huitième siècle

RAPPORT

DU COMITÉ D'INSTALLATION

M. Henri BOUILHET, rapporteur.

Exposition universelle internationale de 1900

SECTION FRANÇAISE

Commissaire général de l'Exposition :

M. Alfred PICARD

Directeur général adjoint de l'Exploitation, chargé de la Section française :

M. Stéphane DERVILLÉ

Délégué au service général de la Section française :

M. Albert BLONDEL

Délégué au service spécial des Musées centennaux :

M. François CARNOT

Architecte des Musées centennaux :

M. Jacques HERMANT

COMITÉ D'INSTALLATION DE LA CLASSE 94

Bureau.

Président d'honneur : M. Roty (O.), membre de l'Institut.
Président : M. Boin (Georges), orfèvre.
Vice-président : M. Taigny (Edmond), collectionneur.
Rapporteur : M. Champier (Victor), critique d'art.
Secrétaire-trésorier : M. de Ribes-Christofle (Fernand), orfèvre.

Membres.

MM. Armand-Calliat (L.), orfèvre.
Coutri (Eugène), sculpteur.
Debain (A.), orfèvre.
Froment-Meurice (François), orfèvre.
Harleux (C.), orfèvre.
Poussielgue-Rusand (Maurice), orfèvre.
Tetard (Ed.), orfèvre.
Thesmar, émailleur.

COMMISSION DU MUSÉE CENTENNAL

Président : M. Boin (Georges).
Membres : MM. Artus, Brateau, Champier, Corroyer, Taigny.

Rapporteur du Musée centennal.

M. Henri Bouilhet, orfèvre, vice-président de l'Union centrale des Arts décoratifs, Président du Jury de l'Orfèvrerie.



LISTE

DES

AMATEURS & DES ORFÈVRES

EXPOSANT AU

Musée centennal de l'Orfèvrerie

EN 1900

M. Edmond D'ALLEMAGNE. — Candélabres Louis XIV.

Mgr l'ARCHEVÊQUE DE SENS. — Croix reliquaire de la Cathédrale, œuvre de Poussielgue-Rusand.

Mme L. ARMAND-CALLIAT. — Châsse en argent ciselé, décorée d'émaux et statuettes d'ivoire, œuvres d'Armand-Calliat.

M. J.-Thomas ARMAND. — Chandeliers en bronze doré, 1866, œuvre d'Armand-Calliat.

M. J. ARTUS. — Orfèvrerie des époques Louis XIV, Louis XV, Louis XVI et Empire, six pièces.

Mme E. AUCOC. — Candélabres Louis XV trois lumières; Candélabres Louis XVI quatre lumières.

M. Louis AUCOC père. — Service à thé vermeil Premier Empire; Nécessaire de toilette de l'Impératrice Eugénie, œuvre de M. Louis Aucoc père.

M. P. AUMONT. — Prix de course : Coffret, époque Louis-Philippe.

Mme Arthur BAIGNÈRES. — Service à thé et saucières 1830, œuvres d'Odiot.

M. Paul BARBIER. — Cachet et médaillon, époque Louis-Philippe.

Mme BAUDIN. — Burettes cristal et argent.

M. le Baron Hugo DE BETHMANN. — Orfèvrerie de style Empire, travail de Biennais sur les dessins de Percier.

M. Bernard FRANCK. — Collection de montres époques Louis XVI et Empire, treize pièces. Série de boîtes en or avec sujets et émail Louis XVI, quinze pièces. Objets divers, étuis, breloques, carnets de bal, clefs de montre, cachets, trente-deux pièces.

Mme G. BOIN. — Collection de boîtes en or ciselé, émail, nacre, écaille piqué d'or, cristal de roche, jaspe et pierres dures, époques Louis XV et Louis XVI, trente-trois pièces.

M. J. BRATEAU. — Frise en argent « Les Ivresses », sculpture de Feuchère, exécutée en 1853 par Morel et Duponchel.

Mme la Comtesse BREVERN DE LA GARDIE. — Salière double, Empire.

Mme la Baronne BRO DE COMÈRES. — Aiguière en argent repoussé, modèle de Klagmann, œuvre de Morel; Aiguière en argent, œuvre de Wechte; Bouclier en acier repoussé, œuvre de Fannière.

Mme BURAT. — Importante collection d'orfèvrerie du dix-huitième siècle dans les styles Régence, Louis XV et Louis XVI, œuvres de Joubert de Paris, Samson de Toulouse, Simon Bourguet, Thomas Germain, Pierre Germain, Balzac, Roettiers, etc.

M. le Comte CAHEN D'ANVERS. — Candélabres et jardinière en cristal de roche montés en argent doré, œuvre de Froment-Meurice fils, époque du Second Empire.

M. CHAPPEY. — Importante collection de menus objets d'orfèvrerie et accessoires de toilette en or, argent et pierres dures, comprenant : quarante-neuf

boîtes en or ciselé, époques Louis XV et Louis XVI; trente-deux étuis en or ciselé émaillé, époque Louis XV; cinquante étuis or ciselé et guilloché, époque Louis XVI; quatre-vingt-huit boîtes à sujets ciselées et émaillées; quinze boîtes matières dures montées en or; huit montres en or, époque Louis XV; vingt-trois montres en or, époque Louis XVI; objets divers, nécessaires, ciseaux, dés, breloques, pommes de canne; objets d'orfèvrerie d'usage, gobelets, chocolatières, légumiers, salières, tasses à vin, etc., des époques Louis XV, Louis XVI et Empire.

M. H. CHASLES. — Service à thé et à café époque Premier Empire.

MM. CHRISTOFLE et Cie. — Testimonial offert à M. Dietz-Monnin; sculpture de Delaplanche; le « Vase des Arts »; sculpture de Carrier-Belleuse; « Amphitrite »; Statuette ivoire et or, sculpture d'Antonin Mercié, montée sur un socle en jaspe sanguin et moulures d'or ciselé; service à café émail translucide, dessin d'Emile Reiber.

Prix décernés dans les Concours régionaux, sculptures de Gumery, Gautherin, J. Coutan, Delaplanche, Roty, Jacquemard, Rouillard, etc., exécutées par MM. Christofle et Cie.

Service de gala de 100 couverts de l'Empereur Napoléon III : pièce de milieu, deux pièces de bout, quatre candélabres; Reconstitution des débris retrouvés dans les ruines des Tuileries. Modèles originaux de onze pièces d'orfèvrerie, couverts, plats, casseroles, cloches et réchauds exécutés en cuivre repoussé et argenté, et reconstitués avec les documents galvanoplastiques conservés dans les archives de MM. Christofle et Cie. Cet ensemble appartient au Musée des Arts décoratifs, auquel il a été offert par MM. Christofle et Cie.

M. Edouard CORROYER. — Importante collection d'ouvrages d'orfèvrerie moderne en or, argent, émail et ivoire, exécutés sur la commande et sous la direction de M. E. Corroyer par des artistes et orfèvres du dix-neuvième siècle : Aimé Millet, Cordonnier, Barrias, Bottée, Deloye, Moreau-Vauthier, sculpteurs; L. Falize, G. Boin, Boucheron, Keller, orfèvres; Brateau, Rault, Grandhomme, Serre, ciseleurs et émailleurs.

Mme H. DEPRET. — Collection de quarante et une pièces d'orfèvrerie du dix-huitième siècle : soupières, chocolatières, cafetières, salières, saucières, huiliers, couverts, etc.

Mme Léon DEPRET. — Orfèvrerie du dix-huitième siècle : légumiers, plats et couverts.

M. A. DESRUES. — Sucrier en argent, œuvre de Fannière.

M. F. DOISTAU. — Orfèvrerie des dix-huitième et dix-neuvième siècles : flambeaux, légumiers, saucières, salières, plats et couverts.

M. P. DULTIER. — Nécessaire de fumeur en vermeil.

M. Michel EPHRUSSI. — Soupières et leurs plateaux, époque Louis XVI.

M. Auguste FANNIÈRE. — Trirème en argent offerte par S. M. l'Impératrice Eugénie à M. F. de Lesseps à l'inauguration du canal de Suez (1869); garniture de cheminée en argent et lapis; service de table composé de 16 pièces; flambeaux; œuvres composées, sculptées et exécutées par les frères Fannière.

Mme FROMENT-MEURICE. — Calice en or émaillé, dessin de Ch. Lameire, exécuté en 1880 par Emile Froment-Meurice.

M. François FROMENT-MEURICE. — Ostensoir et ciboire offerts par S. A. R. la Duchesse de Parme à Notre-Dame d'Issoudun en 1877, œuvres d'Emile Froment-Meurice.

Mme la Comtesse DE GANAY. — Soupière en argent et son plateau, époque Louis XV.

M. Ch. GADALA. — Orfèvrerie style Empire.

M. GOLDSCHMIDT. — Orfèvrerie de style Empire : corbeille de milieu, flambeaux, seaux à champagne, soupière sur son plateau, service à café en vermeil; légumiers ayant appartenu à Mlle Mars.

M. Raoul GERVAIS. — Châtelaine, breloques et montre, boite à mouche, étui en or guilloché, époque Louis XVI.

M. J. GOURY DU ROSLAN. — Collection de boites en or ciselé et émaillé, époques Louis XV et Louis XVI. Prix de course : « le char d'Apollon », ayant appartenu au comte de Lagrange.

Mme la Marquise GUILHEM DE POTHUAU. — Fontaine à thé, œuvre de Fauconnier; service à thé en argent exécuté par M. André Aucoc pour compléter le service.

Mme Georges HACHETTE. — Surtout et candélabres, œuvres de Fannière frères.

Coffret et coupe en argent repoussé, œuvres de Diomède; aiguière, œuvre de Vernaz-Wechte; statuette en argent, modèle de Delaplanche, exécutée par Marioton.

M. Jean HACHETTE. — Surtout « Enfants à la Chèvre »; cafetière et coupes en argent incrusté d'or, œuvres de Fannière; « Bacchante », œuvre de Carrier-Belleuse.

M. Georges HARTMANN. — Dessins originaux de pièces d'orfèvrerie.

Mme Léon HELFT. — Quarante-trois pièces d'orfèvrerie : couverts, tasses à vin, coupes de mariage, coquetiers, gobelets, boîtes à épices, époque Louis XV; cafetières, tasses et théières, style Empire.

M. E. HENRY. — Deux aiguières Louis XVI; flambeaux et huiliers Louis XV; ciboire et calice.

M. le Prince DE HOHENLOHE. — Important service en argent et incrustation d'or, exécuté par les frères Fannière.

Mme C. LEBAUDY. — Légumiers, service à café, fontaine, style Empire.

Mme la Duchesse DE LUYNES. — Surtout de table du château de Dampierre : sept pièces en argent repoussé (1850-1855), sculpture de Jean Feuchères, orfèvrerie de François-Désiré Froment-Meurice.

M. Charles MANNHEIM. — Onze pièces d'orfèvrerie de style Régence et Louis XV; deux pièces de style Renaissance, œuvres d'Odiot.

M. Charles METMAN. — Aiguière du dix-huitième siècle; sucrier de style Empire.

MUSÉE d'ABBEVILLE. — Epée d'honneur de l'amiral Courbet, œuvre de Emile Froment-Meurice.

M. NOUETTE-DELORME. — Quatre primes d'honneur des Concours régionaux, œuvres de Froment-Meurice et de Christofle et Cie.

M. Gaston PARGUEZ. — Orfèvrerie de l'époque Louis XVI : boîtes à épices, cafetières; couverts ayant appartenu au roi Louis XVI; flambeaux.

Mme PERLES. — Timbales, cafetières, aiguière, de l'époque Louis XVI.

M. PERNET. — Aiguière et son plateau, époque Louis XVI.

M. PERRIN. — Flambeaux et huilier, époque Louis XVI.

M. le Baron PICHON. — Légumier en argent, sucrier et plateau en platine.

M. Thomas PIETRI. — Aiguière et son plateau, œuvre de Thomas Germain.

M. Edouard PHILIPPI. — Un échiquier.

Mme la Comtesse PILLET-WILL. — Sucrier, cuiller et pince à sucre de style Louis XVI.

M. le Comte PILLET-WILL. — Deux groupes sculpture chryséléphantine : « Vénus et Triton », « Bacchante et Satyre » ; les nus sont en ivoire et les draperies en argent repoussé. Sculpture de Feuchère, orfèvrerie de François-Désiré Froment-Meurice (1851), hauteur 1 mètre.

M. Maurice POUSSIELGUE-RUSAND. — Œuvres de son père, Placide Poussielgue-Rusand, orfèvrerie religieuse : crosse, reliquaire de la Vraie Croix de Notre-Dame de Paris, ciboire, calice, d'après les dessins de Viollet-le-Duc; calice, croix de procession, crosse, burettes et plateau, d'après les dessins du R. P. Martin.

MM. PRÉVOST et Cie. — Dessins appartenant aux archives de la maison Odiot; psyché de l'Impératrice Joséphine; berceau du Roi de Rome; encrier de l'Impératrice Marie-Louise, etc.

Huit pièces d'orfèvrerie exécutées par les Odiot sous Charles X, Louis-Philippe et Napoléon III.

MM. Louis et Paul RADIUS. — Boîtes en or, cafetière, gobelets d'émail transparent, crosse d'évêque, châtelaine, bracelet, œuvres de M. Frédéric Boucheron.

M. Fernand RIDEL. — Châtelaine Louis XV en or.

M. Edmond ROSENBERG. — Encrier en laque monté or, boîte en vernis Martin monté en or, style Louis XV; salière en argent époque Premier Empire.

M. Guillaume SABATIER-DESPEYRAN. — Seaux à rafraîchir en argent, dessins de Liénard, exécutés en 1845 par François-Désiré Froment-Meurice.

M. René SAILLARD. — Calice, ciboire, ostensoir, croix d'autel en argent, œuvres du dix-huitième siècle.

M. Ed. TAIGNY. — Coupe en vermeil, décor « Plumes de paon », œuvre de M. L. Falize.

M. Léon THELIER. — Service à bière en argent, œuvre de Fannière.

UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS. — Aiguière et son plateau, œuvre de Vinsac aîné, époque Louis XVI; boîte à épices style Louis XIV, œuvre de Peureux; service à café Louis XVI, œuvre de Christofle et Cie; aiguière en argent, œuvre de Barbedienne; cafetière Louis XIV; huilier Louis XV; ciboire Louis XVI.

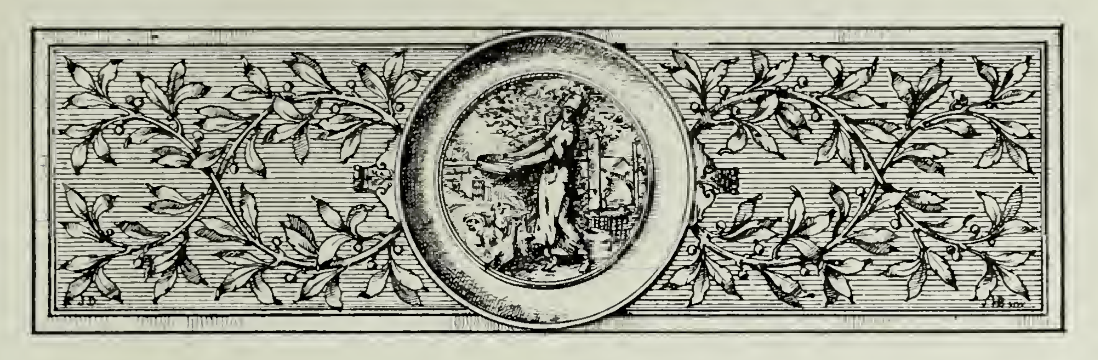
Mme Charles VERNAZ-WECHTE. — Bouclier en argent damasquiné d'or, exécuté par son père, Wechte; deux modèles en cire de vases en argent exécutés par Wechte.

Mme VIDAL. — Cabaret en argent avec cristaux style Empire.

M. le Vicomte Louis DE VILLIERS. — Sucrier, salière double, salières simples, moutardiers style Louis XVI.

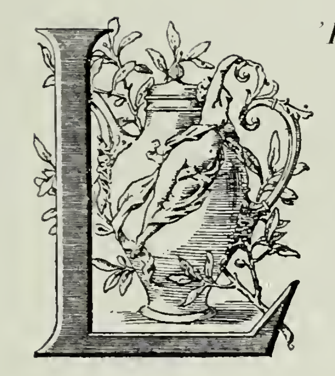


Dessin de Bérain.



La Fermière. — Coupe des Concours agricoles, par Christofle.
(*Modèle de J. Coutan.*)

AVANT-PROPOS



'Exposition de 1900 *allait fermer ses portes, et l'inoubliable spectacle qu'elle avait offert à l'admiration du monde entier pendant six mois allait disparaître, lorsqu'aux derniers jours du mois d'octobre* 1900, *M. Stéphane Dervillé, l'éminent directeur de la Section française, nous fit appeler, M. Georges Boin et moi, pour nous faire savoir que le Commissaire général, M. Alfred Picard, avait résolu de conserver, dans une publication illustrée, les traces de l'immense effort qui avait été fait pour réunir toutes les merveilles qui avaient fait des Musées centennaux un des attraits principaux de l'Exposition de* 1900.

Il fit appel à notre dévouement pour choisir et faire photographier, avant leur dispersion, les pièces dont le souvenir nous paraîtrait digne d'être conservé, soit à cause de leur intérêt historique, soit à cause de leur qualité d'art, afin de continuer au delà de 1900 *l'enseignement utile qui était résulté de l'exposition de toutes ces œuvres.*

Il nous demandait en même temps de réunir les éléments nécessaires pour la rédaction d'un catalogue illustré et d'une étude sur le Musée centennal de l'Orfèvrerie, et de désigner, parmi les membres du Comité, celui qui nous paraîtrait le plus capable d'assumer la responsabilité de ce travail.

M. Ed. Corroyer accepta cette mission, mais la maladie vint paralyser sa bonne volonté, et sa mort obligea le Comité à faire le choix d'un autre rapporteur.

M. G. Boin me demanda de le remplacer, et, malgré les objections sérieuses que je lui présentais, je dus céder à ses instances pour prendre une charge qui me paraissait lourde, et à laquelle je n'étais nullement préparé : l'Exposition était déjà bien loin, et les souvenirs risquaient de me faire défaut.

Allais-je me borner à faire une nomenclature et une description un peu sèche des objets exposés, ou chercher à retracer l'histoire d'une industrie aussi française, qui pendant les deux derniers siècles avait maintenu, dans notre pays, les traditions d'élégance et de goût qui sont les marques distinctives de notre race?

L'étude préliminaire à laquelle j'ai dû me livrer, les recherches que j'étais obligé de faire me parurent si attachantes, et par-dessus tout le désir de conserver les impressions et les souvenirs que j'avais recueillis pendant ma longue carrière d'orfèvre, me firent mettre de côté mes scrupules, et je me décidai à donner satisfaction à mon collègue, avec l'espérance qu'une histoire de l'orfèvrerie, écrite par un praticien, pourrait avoir quelque intérêt pour ses confrères.

J'espère que ceux qui m'ont entraîné à entreprendre un travail délicat et aussi difficile, tiendront compte de ma bonne volonté et de mes efforts pour apporter une dernière pierre à l'édifice de 1900.

Certes, je n'aurais jamais osé assumer une aussi grande responsabilité, si je n'avais espéré trouver près de moi les renseignements indispensables et l'appui qui m'étaient nécessaires. Aussi, je veux avant tout remercier ici ceux qui m'ont permis de mener à bien le travail auquel on m'avait convié.

D'abord, le président du Comité d'installation, M. Georges Boin, dont l'insistance amicale avait su vaincre mes scrupules, et qui par sa connaissance intime des œuvres du dix-huitième siècle, et la pratique d'un art dans lequel il excelle, devait m'être si utile.

Puis MM. Germain Bapst, Paul Eudel, Jules Guiffrey et Henry Havard, dont les lumineuses publications et les documents graphiques qu'ils ont bien voulu mettre à ma disposition m'ont permis de réunir les gravures qui m'ont servi à illustrer ce livre.

Enfin, et surtout M. Victor Champier, qui fut le secrétaire du Comité d'admission et d'installation, et qui, membre du Jury international de la Classe 94,

avait recueilli de nombreux documents sur les orfèvres du dix-neuvième siècle. Fondateur et directeur de la « Revue des Arts décoratifs », *il avait, au cours de sa longue et belle carrière de critique d'art, réuni des notes précieuses sur les orfèvres du dix-huitième siècle. Il a bien voulu me les communiquer, et c'est de ce concours inespéré, sans lequel je n'aurais certes pas entrepris ce travail, que je veux le remercier ici particulièrement.*



Pot à crême de Christofle.
(*Modèle de Levillain.*)



Devise de l'Union centrale des Arts décoratifs.

INTRODUCTION

CHAPITRE I[er]

Origine des Expositions rétrospectives. Le Musée centennal de 1900.



« l'Exposition contemporaine sera jointe une exposition centennale, répartie entre les classes, et » résumant les progrès accomplis, depuis 1800, » dans les diverses branches de production ».

C'est ainsi que l'article 3 définissait l'organisation des Musées centennaux institués par le décret du 4 avril 1894, portant le règlement général de l'Exposition universelle de 1900.

Dans la circulaire n° 4, adressée aux membres des Comités d'admission par M. Stéphane Dervillé, directeur général adjoint de l'Exposition, chargé de la Section française, il était rappelé que : « Dans chacun » des groupes, et autant que possible dans chacune des classes, l'Exposition » contemporaine sera voisine du Musée centennal, de telle sorte que le public » trouvera tout ensemble, le produit, sa fabrication et son histoire.

» Un puissant intérêt naîtra de ces juxtapositions. »

L'idée n'était pas nouvelle, et jamais une aussi belle occasion ne s'était présentée de faire l'histoire de nos industries dans le passé, et de montrer les

progrès de l'industrie française dans le cadre grandiose d'une exposition universelle.

Mais, avant tout, il me paraît utile de remonter à l'origine des expositions rétrospectives, et de rendre à César ce qui appartient à César, en rappelant ici, que l'idée de réunir dans une exposition les vestiges du passé pour servir à l'enseignement du présent, appartient à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. C'est, en effet, le 10 août 1865 que fut ouverte, par son initiative, la première Exposition Rétrospective.

A côté de l'exposition des industries d'art qui se développait au rez-de-chaussée du Palais de l'Industrie, l'Union Centrale avait groupé au premier étage, relié à la nef pour la première fois par un escalier monumental, les richesses de nos collections privées, afin de mettre les chefs-d'œuvre les plus parfaits de l'art ancien sous les yeux du public. Elle avait en même temps invité les écoles de dessin, de Paris et des Départements, à exposer le résultat de leur enseignement; elle voulait ainsi, en mettant en présence le passé, le présent et l'avenir, appeler les producteurs contemporains à profiter de la leçon qui se dégageait de l'observation des chefs-d'œuvre de leurs ancêtres, et, en constatant l'état présent de l'enseignement du dessin, permettre aux maitres illustres de l'époque de guider la génération nouvelle vers une conception plus haute et plus pratique des arts du dessin.

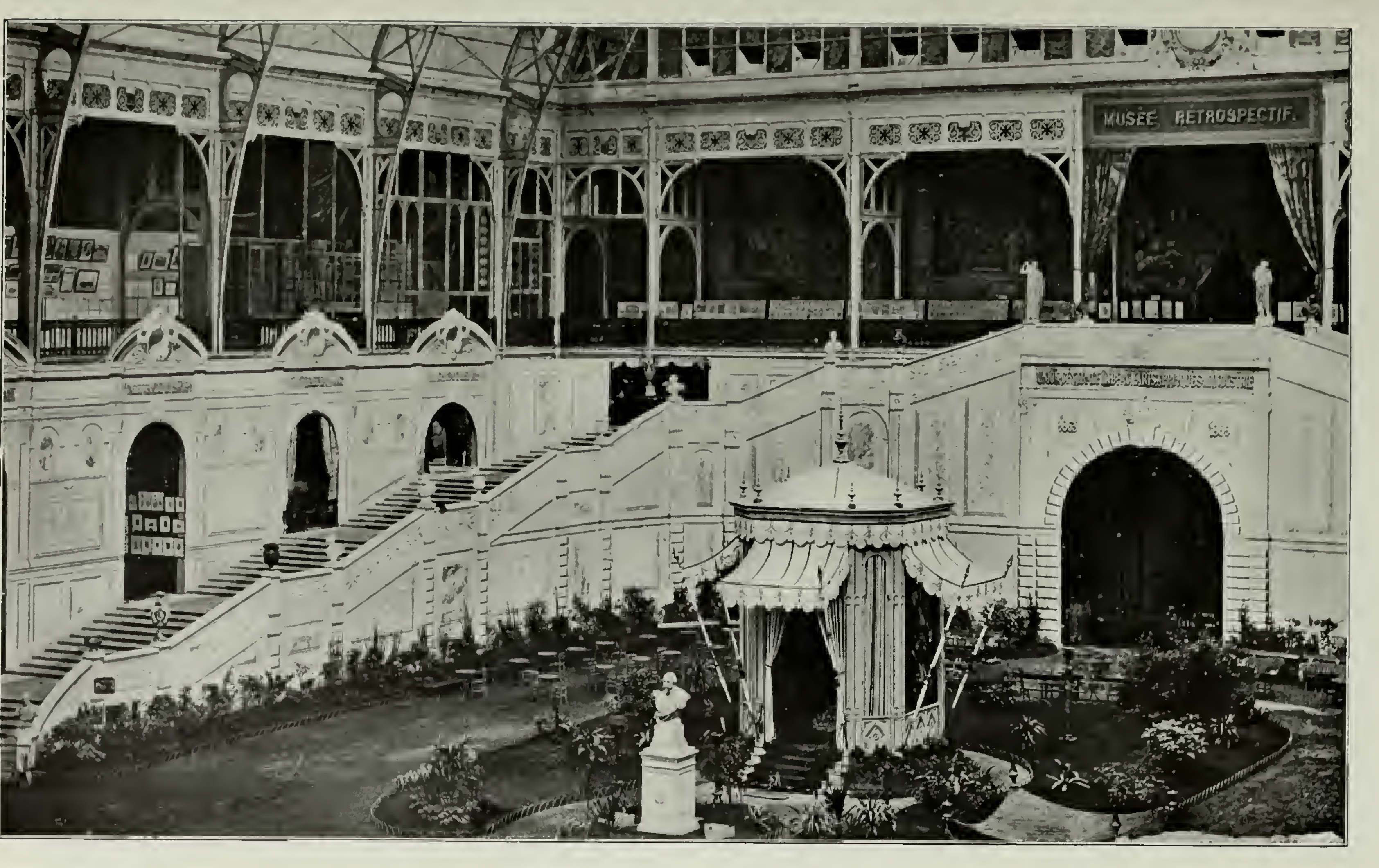
L'enseignement a porté ses fruits, et l'Union Centrale put se féliciter de sa noble et féconde initiative.

L'organisation du premier Musée rétrospectif avait été confiée à une commission spéciale, présidée par M. le Comte de Laborde, ayant à ses côtés, comme vice-président, M. du Sommerard, et comme secrétaire, M. Louvrier de Lajolais.

Elle avait été chargée de faire appel à tous les collectionneurs et propriétaires des objets les plus saillants de l'Antiquité, du Moyen Age, de la Renaissance et des siècles derniers, pour les inviter à prendre part à une exposition qui aurait un véritable intérêt pour l'histoire de l'art, et pouvait exercer une influence décisive sur les progrès de nos industries d'art.

Le 1er avril 1865, elle adressait aux principaux collectionneurs d'objets d'art une circulaire dans laquelle nous relevons un passage qu'il nous semble nécessaire de transcrire ici :

« Les Musées de l'Etat, les grandes collections publiques renferment d'im-
» menses richesses mises à la disposition de tous et dans lesquelles l'art et
» l'industrie modernes ont su puiser, dans ces derniers temps surtout, de si
» précieux renseignements; mais des trésors de tous genres sont accumulés
» dans les galeries particulières, où peu d'élus sont admis à pénétrer: des objets
» d'un haut intérêt pour l'histoire de l'art sont disséminés de côté et d'autre.
» Rassembler ces collections et ces objets précieux, les exposer temporairement



Musée rétrospectif du Mobilier.

1re EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS, 1865.

Le Grand Escalier. Paul Lorain, architecte.



Musée rétrospectif du Mobilier.

1re EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

(Collection Richard Wallace.)

» sous les yeux du public d'une manière digne et utile pour tous, favoriser, par
» leur réunion, l'étude des temps anciens et le développement des industries qui
» relèvent de l'art, tel a été le but que s'est proposé l'Union Centrale, et pour
» la réussite duquel elle n'a reculé devant aucun sacrifice, but essentiellement
» désintéressé, puisque le produit, s'il y a lieu, en sera appliqué à l'éducation
» de nos ouvriers, et au perfectionnement de nos professions industrielles. »

Plus de 2500 objets d'art, appartenant à 305 amateurs et collectionneurs, qui avaient bien voulu répondre à l'appel de l'Union Centrale, avaient constitué un ensemble inoubliable. Rappeler ici les noms de ceux qui s'étaient inscrits dès la première heure, c'est dire tout l'intérêt que présentait la réunion des collections appartenant à MM. Edouard André, — Comte Basilewski, — Edmond Bonnaffé, — Marquis de Chennevières, — Maurice Cottier, — Prince Czartoryski, — Davillier, — Delaherche, — Destailleur, — Léopold Double, — les frères Dutuit, — Marquis de Ganay, — Mlle Grandjean, — Marquis d'Hertford, — la Vicomtesse de Janzé, — Mme Achille Jubinal, — MM. de Liesville, — Maillet du Boulay, — Mannheim, — Le Mobilier de la Couronne, — Duc de Mouchy, — Comte de Nieuwerkerke, — de Nolivos, — Baron Pichon, — tous les Rothschild, — Sauvageot, — Spitzer, — Edmond Taigny, — Richard Wallace..., pour ne citer que les plus importants.

Cette première manifestation fut suivie de sept autres expositions, qui passèrent en revue les principales applications de l'art décoratif.

En 1869, l'Exposition rétrospective fut consacrée à l'art oriental.

En 1874, l'Histoire du Costume avait été adjointe à la troisième exposition des industries d'art.

En 1876, l'Histoire de la Tapisserie avait réuni des séries remarquables, complétées par une exposition de tapisseries appartenant au Garde-Meuble.

Enfin, en 1880, s'ouvrait la série des expositions technologiques, dont l'un des membres les plus autorisés du Conseil de l'Union Centrale, l'orfèvre Lucien Falize, avait tracé le programme. Les matières premières susceptibles d'être transformées ou modifiées par l'art et le goût devaient servir à déterminer le principe de la classification.

Chacune de ces expositions présentait la matière à l'état primitif, puis la transformation qu'elle subit avant d'être livrée à l'industriel ou à l'artiste, les procédés, les outils et les appareils qui servent à la façonner, et enfin l'œuvre créée ou embellie par l'artiste ou par l'artisan. A côté des productions de l'art moderne, un Musée rétrospectif racontait, par des exemples choisis avec soin, l'histoire des différentes industries, successivement passées en revue.

C'est ainsi que la comparaison entre le passé et le présent s'établissait d'elle-même, et que l'étude était devenue plus féconde parce qu'elle avait été rendue plus complète. — Tel était dans ses grandes lignes, formulé par M. Paul Mantz,

président de la Commission consultative, le programme que l'Union Centrale avait adopté pour ses expositions technologiques et que l'Exposition de 1900 devait reprendre sur une échelle grandiose.

Elle organisa successivement :

En 1880 : Première Exposition. — Le Métal avec l'exposition rétrospective des *Arts du Métal*, à laquelle avait été jointe l'Exposition de la collection des bronzes rapportés d'Extrême-Orient, par M. Cernuschi.

En 1882 : Deuxième Exposition. — Le Bois (mobilier) et le tissu, avec l'exposition rétrospective des *Arts du Bois*. Le Garde-Meuble national avait apporté un contingent considérable en puisant dans les châteaux de Versailles, de Trianon, de Fontainebleau et de Compiègne, les pièces les plus remarquables de notre mobilier national.

En 1884 : Troisième Exposition. — La Pierre, la Terre, le Verre, avec adjonction de l'exposition rétrospective des *Arts du Feu*. La manufacture de Sèvres y figurait avec un magnifique ensemble.

En 1887, était ouverte une exposition récapitulative, et, en 1892, l'Exposition moderne rétrospective et internationale des *Arts de la Femme* terminait le cycle commencé.

La leçon demandée aux Musées rétrospectifs avait donc été largement donnée et l'idée de borner l'œuvre de 1900 à l'exposition des progrès accomplis pendant le siècle qui venait de finir était excellente en soi, et devait présenter le plus magnifique ensemble qu'il fût donné au monde qui pense et qui travaille de voir réuni.

Mais était-il possible de rendre ces ensembles intéressants en limitant le champ des découvertes à faire au dix-neuvième siècle, et, dans certaines classes, ne serait-il pas nécessaire de remonter au delà du dernier siècle. L'événement l'a prouvé, et on ne saurait regretter d'avoir vu, dans certains cas, les Musées centennaux se transformer en Musées rétrospectifs depuis les temps les plus anciens, et en montrer les origines.

Ils ont été souvent plus intéressants que ceux qui s'étaient maintenus dans les limites fixées par les organisateurs de l'Exposition.

Dans une certaine mesure, le Musée centennal de l'Orfèvrerie n'a pas échappé à la tentation, et a fait une incursion heureuse chez les amateurs de l'art du dix-huitième siècle. Les collections de Mme Burat, de Mme Depret, de MM. Doistau, Ephrussi, G. Boin, Chappey, Bernard Franck et du Musée des Arts décoratifs, ont ouvert un délicieux horizon aux visiteurs, en faisant admirer les belles orfèvreries des Germain, des Roettiers, et des autres maîtres orfèvres du dix-huitième siècle.

Le Musée centennal de 1900 fut constitué par la réunion de 1 140 objets d'orfèvrerie prêtés par 71 collectionneurs et par 9 maisons d'orfèvres existant encore. Il comprenait des œuvres remontant au dix-huitième siècle et les œuvres



Musée rétrospectif du Costume.

3e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS, 1874.

Le Grand Escalier. Paul Lorain, architecte.

Histoire du Costume.

3e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

(Collections Jubinat et diverses.)

du dix-neuvième siècle antérieures à 1889. La valeur déclarée par les propriétaires des objets exposés, et pour lesquels l'administration avait donné sa garantie, dépassait la somme de 3500000 francs.

La commission chargée de réunir et de classer les pièces exposées était présidée par M. G. Boin, secondé par l'expérience et le goût de MM. Edmond Taigny, Artus et Ed. Corroyer. Le plan en avait été dressé par l'architecte de la Classe, M. Paul Lorain, et la décoration avait été confiée à M. Remon, qui l'avait conçue dans les mêmes données décoratives que celles de la Classe elle-même, voulant ainsi montrer que les orfèvres modernes étaient bien les continuateurs habiles de ceux qui les avaient précédés.

Le Musée centennal avait été adossé à la cloison qui le séparait des Classes de la Bijouterie et de la Joaillerie; occupant l'extrémité de la galerie du rez-de-chaussée de l'Esplanade des Invalides qui avait été consacrée au Groupe XV des industries diverses, il se développait dans toute sa largeur et parallèlement à l'exposition des orfèvres modernes. Le fond était meublé par des vitrines adossées, séparées par des socles destinés à mettre en valeur les pièces isolées; des vitrines centrales pour les menus objets précieux, et des tables à l'air libre complétaient l'aménagement général.

Deux vitrines étaient consacrées au dix-huitième siècle. Les collections de MM[mes] Burat, H. Depret, la comtesse de Ganay, de MM. Artus, G. Boin, Doistau, Ephrussi et du Musée des Arts décoratifs avaient fourni les pièces les plus intéressantes.

Deux autres contenaient les pièces d'orfèvrerie appartenant à l'époque de la Restauration, empruntées aux collections de MM. Goldschmidt, Lebaudy, Artus, Rosenberg, et de M[me] la comtesse Brevern de la Gardie. Puis venaient les vitrines se rapportant à l'époque de Louis-Philippe. Les collections Cahen d'Anvers, Pillet-Will, duchesse de Luynes, baronne Bro de Comères, Sabatier d'Espeyran, Froment-Meurice, Odiot avaient apporté une large contribution.

Le second Empire était représenté par les œuvres des orfèvres Aucoc, Christofle, Fannière, Froment-Meurice fils et Odiot fils.

L'époque de la troisième République était représentée par les œuvres de Christofle, de Fannière, Froment-Meurice, A. Marioton, Boucheron, etc. Une vitrine était consacrée à l'orfèvrerie religieuse; Poussielgue-Rusand et Armand-Calliat y figuraient avec honneur, et le Reliquaire de la Vraie Croix, œuvre magistrale de Viollet-le-Duc, avait été prêté par le Chapitre de Notre-Dame de Paris. Enfin une vitrine contenant une collection d'œuvres modernes montrait ce que peuvent le goût et l'initiative d'un amateur riche et avisé, qui pensait qu'en provoquant chez ses contemporains l'éclosion d'œuvres d'orfèvrerie intéressantes, on pouvait enrichir le cabinet d'un amateur et se procurer plus de joie que de fouiller les archives du passé. C'est à M. Corroyer qu'on devait cette heureuse tentative; on a pu voir

qu'il avait réussi et qu'il avait été bien inspiré en s'adressant à des sculpteurs comme Barrias, Bottée, Cordonnier, Delaplanche, Moreau-Vauthier, etc., des ciseleurs comme Brateau et Rault, des émailleurs comme Grandhomme, des orfèvres comme Falize, Keller, etc.

Les tables-vitrines contenaient les merveilleuses boîtes en or ciselé et émail du dix-huitième siècle provenant des collections Boin-Taburet, Bernard-Franck, Chappey et Doistau.

Sur les socles isolés, des œuvres de Froment-Meurice, Christofle, Marioton, Boucheron, et, sur une grande table qui occupait le centre de l'exposition, le surtout de Napoléon III, arraché aux décombres des Tuileries après les incendies de 1871, œuvre de Charles Christofle, reconstitué par la piété filiale de ses enfants pour être donné au Musée des Arts décoratifs et perpétuer sa mémoire.

Tel était l'ensemble du Musée centennal de l'orfèvrerie. Certes on aurait pu réunir un ensemble plus important; mais les œuvres en métal précieux sont périssables, le goût change, la mode se transforme, et la matière entre des mains ignorantes est si facile à réaliser ou à transformer à la mode du jour! Si l'espace concédé par l'Administration était restreint, les organisateurs ont su néanmoins en tirer un parti heureux pour mettre en valeur leurs œuvres qu'on lui avait confiées, et donner une noble idée du bel art de l'orfèvrerie. Nous ne pouvons que les en féliciter, et nous réjouir de l'occasion qu'ils nous ont donnée de retracer ici le tableau de l'orfèvrerie française, aux dix-huitième et dix-neuvième siècles.



Gobelet, émail de Grandhomme.
(*Collection Corroyer.*)



Musée centennal de 1900

Le dix-huitième siècle. — (*Collection Burat.*)



Musée centennal de 1900.

L'Empire et la Restauration.



Musée centennal de 1900.

Époque Louis Philippe. — Odiot. Feuchère. Froment-Meurice.



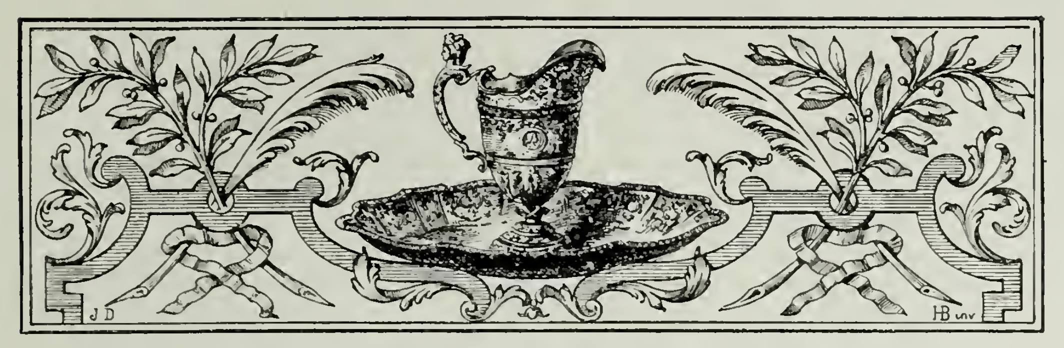
Musée centennal de 1900.

Époque Napoléon III. — Fannière, Christofle, Froment-Meurice fils



Musée centennal de 1900.

Orfèvrerie religieuse. — Poussielgue-Rusand, Armand-Calliat.



Aiguière et son bassin en argent repoussé, dix-septième siècle.

CHAPITRE II

Coup d'œil sur l'orfèvrerie française depuis les Mérovingiens jusqu'à la mort de Louis XIV.



Remonter aux origines de l'art de l'orfèvre n'entre pas dans le cadre que je me suis tracé. Je n'irai pas jusqu'à citer Homère ou la Bible pour en fournir la preuve, il me suffit de rappeler ici que, si l'orfèvrerie a ses origines dans le passé le plus lointain, c'est à la France qu'elle doit ses plus précieux monuments.

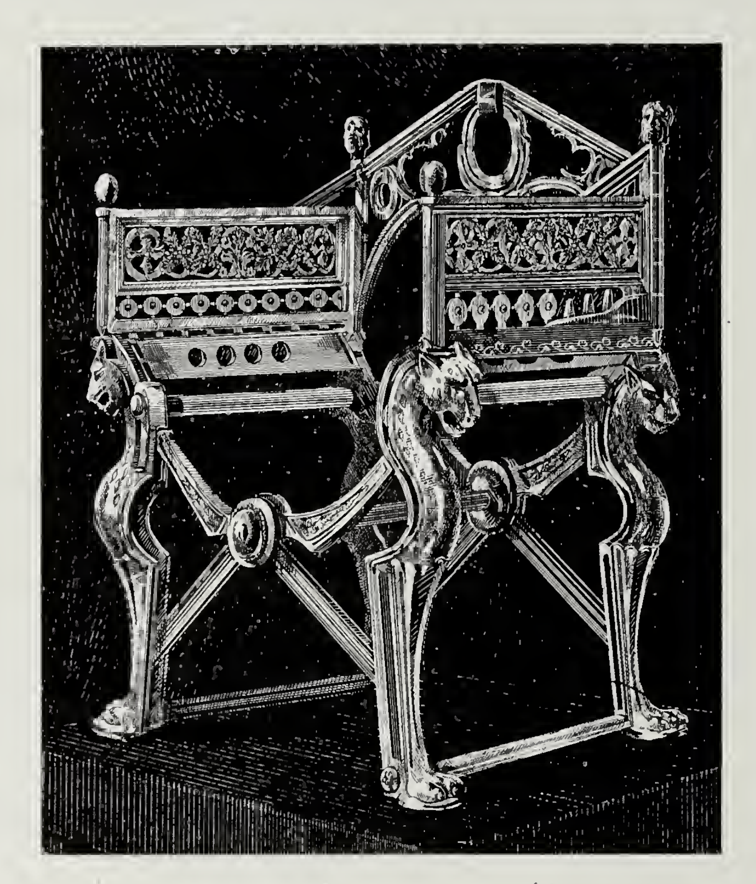
Cependant j'ai pensé qu'avant d'aborder l'étude des œuvres d'orfèvrerie française appartenant aux deux derniers siècles, et réunies au Musée centennal, il était nécessaire de tracer un tableau rapide des transformations qui se sont opérées dans l'art de l'orfèvre depuis les origines de la monarchie française jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, et de signaler brièvement les influences diverses qui ont marqué, au cours des siècles, les étapes successives de l'art de l'orfèvrerie, se développant avec la civilisation, se transformant avec l'architecture, reflétant l'esprit et les mœurs du temps, et consacrant le goût d'une époque par la perfection de ses œuvres et le génie de la race française.

L'orfèvrerie fut religieuse, dans les premiers temps de la monarchie française, alors que la foi chrétienne confiait aux ateliers des monastères le soin de

conserver les traditions de l'art et du métier, en enrichissant le trésor des églises et des abbayes.

Ce n'est pas sans raison que les orfèvres français avaient pris comme patron le Bienheureux saint Éloi, orfèvre avant de devenir évêque, et ministre d'un roi de France avant d'être canonisé.

Saint Éloi, né dans le Limousin, avait fait son apprentissage dans l'atelier d'un orfèvre monétaire de Limoges, nommé Abbon. Désigné à la confiance du roi Dagobert, par le scrupuleux emploi qu'il avait fait du métal qui lui avait été confié,



Fauteuil de Dagobert, par saint Éloi.

en exécutant deux sièges au lieu d'un que lui avait commandé Dagobert, il n'usa de la faveur royale que pour le bien de l'Église et de l'État. Il fondait près de Limoges, à Solignac, une abbaye célèbre par les ouvrages d'or et d'argent, et les vitraux qui sortaient des mains des moines artistes qui l'habitaient.

Fonder un monastère à cette époque, ce n'était pas seulement ouvrir un asile au recueillement et à la prière ; c'était aussi travailler à l'embellissement de la patrie terrestre en favorisant la triple culture des champs, des lettres et des arts.

Architectes, peintres, sculpteurs, orfèvres, ou verriers, les religieux savaient faire parler la matière, et sous des images terrestres laisser entrevoir les beautés éternelles. Dégagés de toute préoccupation de la vie matérielle, loin des bruits du dehors, dans l'atmosphère calme et recueillie du



Canthare antique dite Coupe des Ptolémées.
(*Cabinet des médailles.*)



Moine orfèvre.

monastère, les moines artistes, poursuivant l'œuvre commencée, n'avaient d'autre souci que d'élever leur âme et d'arriver à la perfection. La foi chrétienne les soutenait, et c'est pour honorer leur Dieu que les moines créaient ces œuvres magnifiques, dont le nombre fut considérable, et dont les rares spécimens, échappés à la fonte et aux destructions impies, nous laissent aujourd'hui tant de regrets.

« Dès les premiers siècles, l'art dans son » expression la plus élevée, comme dans » ses plus riches matériaux, avait un but » moral par sa destination religieuse : il était » accessible à l'œil et à la main des foules. » Ces précieux joyaux, aujourd'hui gardés » sous triples verrous, dans des résidences » peu abordables, récréaient alors le regard



Calice de saint Remi.
(*Trésor de la cathédrale de Reims.*)

» des pauvres comme celui des riches, dans des temples toujours ouverts.
» Ils étaient là comme le trésor de ceux qui ne possédaient pas.

» L'art, dans ces époques naïves, n'avait pas pour but de faire briller d'humaines vanités, il était avant tout populaire et, comme tel, destiné à agir sur l'intelligence et l'imagination du peuple. L'orfèvre remplissait cette mission à sa manière (1). »

L'architecture lui avait montré le chemin et les transformations de l'une donnaient à l'autre des formules nouvelles. Ces deux arts étaient alors étroitement unis. C'était le même art employant des matériaux et des procédés différents, pour produire une semblable impression par le déploiement d'un même génie.



Reliquaire en forme d'aigle.
(*Galerie d'Apollon.*)

Dans les décorations un peu rudimentaires des pièces de la période mérovingienne les lignes géométriques et simples servaient de cadre à des ornements filigranés, associés aux pierres précieuses. La couronne du roi visigoth Recesvinthe, conservée au Musée de Cluny, le calice de saint Remi qui appartient au Trésor de la cathédrale de Reims, et la coupe des Ptolémées au Cabinet des Médailles nous font connaître l'ornementation primitive, mais non sans charme et sans grandeur, de cette époque.

Quatre siècles plus tard, l'impression produite sur les esprits par l'architecture avait modifié le décor : la flore, la faune, la figure humaine associées dans la décoration des cathédrales provoquaient une évolution nouvelle. Les figures des saints meublaient les arceaux d'édicules robustes et simples, ou se transformaient en vases précieux destinés à recevoir les reliques des saints présentées à l'adoration des fidèles. Les animaux agrémentaient les vases, tel le reliquaire en porphyre à tête d'aigle exécuté à la demande de l'abbé Suger, l'un des joyaux de la Galerie d'Apollon au Louvre.

Les fleurs, les feuillages se développaient en rinceaux ornemanisés, et les émaux, remplaçant par leurs chaudes colorations les reflets des pierreries,

(1) *Dictionnaire de l'orfèvrerie chrétienne* de l'abbé Texier.

venaient enrichir les panneaux des châsses, et les formes des vases sacrés.

A la fin du douzième siècle l'architecture s'était transformée de nouveau; aux formes trapues des édifices, au plein cintre des ouvertures, elle avait substitué l'ogive; les colonnettes enrichies de pinacles dentelés, les fenêtres accostées de contreforts ajourés, les flèches aiguës, les balustrades évidées, donnaient aux édifices une sveltesse élégante que l'orfèvrerie religieuse s'empressait d'adopter.

Plus libre dans son interprétation et n'ayant point, comme l'architecte, à compter avec les exigences de la stabilité, l'orfèvre avait toutes les audaces; la rigidité du métal, sa malléabilité, se prêtaient à toutes ses fantaisies. La figure humaine rendue d'une façon naïve et poétique, la fleur et le feuillage assouplis en des rinceaux élégants, imprimaient à ces œuvres un caractère original et charmant, et cet art nouveau, robuste comme l'arbre de la forêt, souple comme la graminée des prairies, gracieux comme la fleur des champs, était et devait rester comme une des plus belles incarnations du génie français.



Table et dressoir couverts de pièces d'orfèvrerie, d'après une miniature.

L'orfèvrerie civile avait suivi le mouvement donné par l'orfèvrerie religieuse. Les souverains et les princes s'empressaient de convertir en beaux objets d'or et d'argent les métaux précieux que les hasards de la guerre ou les successions faisaient tomber entre leurs mains; on ne comptait plus les hanaps, les coupes, les aiguières, les drageoirs, les écuelles, les plats, les salières dont ils enrichissaient leurs trésors.

Tous ces beaux objets faisaient partie du mobilier des cours et des châteaux de la noblesse. Les grandes réceptions, les entrées solennelles, les joûtes, les tournois, étaient l'occasion de montrer à la foule les richesses possédées. C'était la marque de la fortune. C'était aussi une réserve métallique : M. de Laborde a dit avec beaucoup de raison dans sa notice sur les émaux du Louvre : « C'était tout » l'avoir des rois, des princes et des seigneurs; ce que nous plaçons dans les

» fonds publics, dans les actions industrielles, ce que nous possédons en argent » comptant, le seigneur du moyen âge l'avait en orfèvrerie. Capital mort, sans » doute, mais qui donnait, au lieu d'intérêts, le plaisir fastueux d'étaler ses » richesses sur des dressoirs aux jours des grandes fêtes et des repas magni- » fiques. »

Mais, lorsque les mauvais jours arrivaient, ces somptueux objets devenaient une ressource précieuse, où l'on puisait à pleines mains pour subvenir aux frais de la guerre, ou payer les rançons, et les œuvres d'orfèvrerie disparaissaient sans laisser de traces.

Après s'être développé et avoir grandi au milieu des péripéties les plus terribles de notre histoire, et avoir éclairé de ses gracieuses créations le monde féodal, l'art de l'orfèvrerie ne s'exerçait plus exclusivement dans les abbayes.

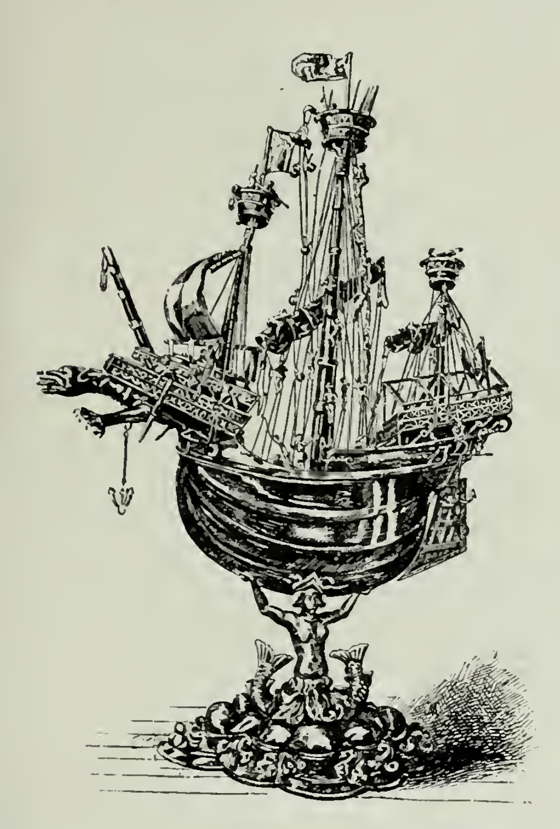


Le dressoir du roi Louis XII, d'après une miniature.

Sous l'influence des grands seigneurs et des princes, les ateliers civils s'étaient constitués et donnaient à leurs œuvres des raffinements inconnus. Ce fut l'époque où les artistes étrangers, Flamands ou Italiens appelés, les uns par les ducs de Bourgogne, les autres par les rois de France et les seigneurs qui, à leur suite, étaient revenus d'Italie encore sous le charme des merveilles qui les avaient séduits, allaient opérer une transformation caractéristique dans l'art de l'orfèvrerie, et exercer une influence directe sur nos ateliers. Certes ils auraient pu porter un coup fatal à notre art national, mais ni Charles VII qui les avait attirés, ni le cardinal d'Amboise qui les avait soutenus par ses commandes, ni même François I[er] en protégeant et en comblant d'honneurs et d'argent l'orfèvre florentin Benvenuto Cellini, ne parvinrent à détourner nos artistes et nos orfèvres de leur voie atavique.

Aussi, malgré l'engouement pour les artistes de la Renaissance italienne, la

Renaissance française allait s'affirmer avec nos architectes Pierre Lescot, Philibert Delorme et Androuet Du Cerceaux; nos sculpteurs Jean Goujon et Germain Pilon, et nos orfèvres Etienne Delaulne et François Briot, et le génie de notre race, absorbant la mode nouvelle, la transformait pour la faire sienne et l'imposer sous une forme personnelle aux autres peuples qui s'empressaient de l'adopter. L'action que l'art ultra-montain exerça sur l'orfèvrerie française ne dura pas, et nos artistes avaient trop d'habileté et d'originalité native pour ne



Nef en or offerte par la ville de Bordeaux à la reine Eléonore.



Candélabre offert par la ville de Paris à la reine Eléonore.

pas se ressaisir au contact des femmes de goût, reines de la main droite ou de la main gauche, qui s'étaient faites les collaboratrices et les inspiratrices des orfèvres.

Anne de Bretagne avait un orfèvre attitré, Arnould de Viviers, et sa vaisselle d'or était somptueuse. Elle ne doit pas avoir été sans influence sur l'exécution du calice que possède une petite église du Finistère, Saint-Jean du Doigt, qui fait encore les délices des archéologues, et qui, suivant une tradition ancienne, aurait été donné en 1506 par Anne de Bretagne.

La reine Eléonore d'Autriche, seconde femme de François Ier, avait le goût des belles orfèvreries. Lorsqu'en 1531, elle fit son entrée à Paris, les échevins

méditaient de lui offrir un groupe allégorique dans lequel le vaisseau, emblème de la ville de Lutèce, aurait joué son rôle traditionnel. Malheureusement il se trouva que la ville de Bordeaux avait pris les devants et offert elle aussi « un navire d'or, » avec trois hunes fort beau et grand, plein d'escus au soleil, couvert et équipé » comme s'il eust esté fait pour nager » (1). Il fallut donc, dans la crainte d'un double emploi, renoncer au projet caressé. On se rejeta sur une paire de candélabres de haute taille, accostés de figures portant des drageoirs, des inscriptions et les emblèmes de la ville.

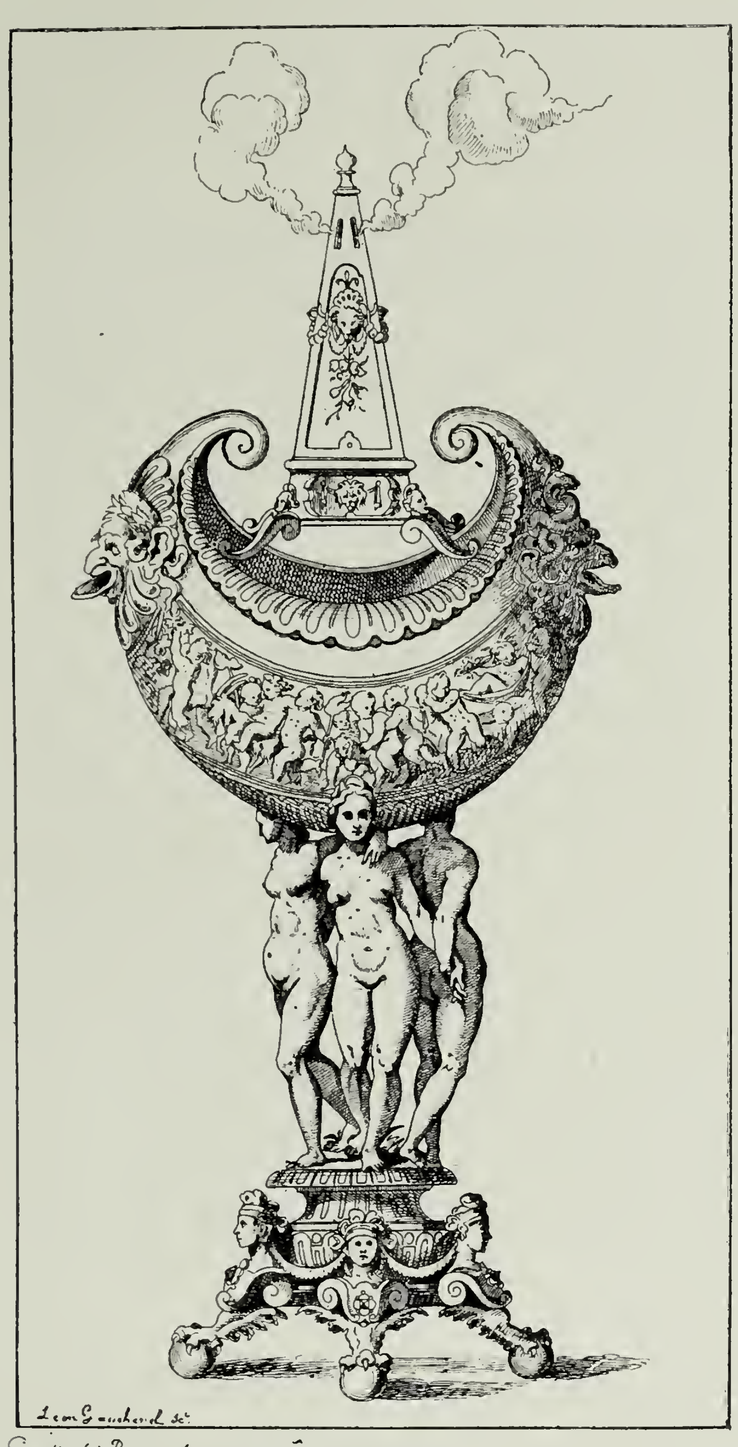


Atelier d'orfèvre, d'après Etienne Delaulne (2).

Un artiste de la plus fine race, Etienne Delaulne, donnait à cette époque des modèles à l'orfèvrerie et exécutait une série de planches pleines de force et d'élégance, dont les ateliers d'orfèvre savaient tirer bon parti. Le modèle du brûle-parfums, dans lequel se trouvent résumées les qualités de son talent, est un document précieux pour l'art de l'orfèvrerie française au seizième siècle; et, s'il est encore empreint de la donnée italienne et de l'Ecole de Fontainebleau, il affirme déjà que l'art français avait su s'en dégager et s'affranchir enfin par des créations originales (2).

(1) Henry Havard, *Histoire de l'orfèvrerie française*, page 316.

(2) L'œuvre d'Etienne Delaulne renferme une planche qui est bien faite pour nous intéresser. Elle représente l'intérieur d'un atelier d'orfèvre, et nous la reproduisons ici. Un jeune ouvrier, portant le costume du temps de Charles IX, s'y montre accompagné de ses aides et entouré de ses instruments de travail. Sans parler de son extrême finesse, cette gravure a tout le prix d'un renseignement biographique sur Etienne Delaulne. La vérité de l'ameublement, l'exactitude du détail semblent indiquer que tout, dans ce laborieux intérieur, a été étudié sur nature, et que l'auteur a vraiment vécu dans un atelier d'orfèvre.



Gazette des Beaux-arts.

BRÛLE-PARFUMS
d'après un dessin d'Étienne Delaulne
(tiré de la Collection de Mr. Bérard)

Les maîtresses de François Ier, la comtesse de Châteaubriand et la duchesse d'Étampes, dont on sait les démêlés avec Benvenuto, puisaient à pleines mains dans le trésor royal pour enrichir leurs écrins ou leurs dressoirs. Catherine de Médicis la femme de Henri II, Diane de Poitiers sa maîtresse, mettaient en honneur les émaux de Léonord Limosin.



Présent offert par la ville de Paris au roi Charles IX, lors de son entrée solennelle.

Henri II n'était pas seulement généreux envers ses maîtresses. Roi catholique, il donnait beaucoup aux églises, et l'orfèvrerie religieuse ne chômait pas, car il fallait remplacer par des œuvres nouvelles celles qui disparaissaient dans les pillages des églises et des abbayes.

Sous Charles IX et Henri III, malgré les troubles que les guerres de religion

ont dû apporter aux orfèvres dans l'exercice de leur art, les entrées des rois dans la ville de Paris, les mariages princiers, étaient encore l'occasion de cadeaux magnifiques.

Avec Henri IV, les orfèvres étaient assimilés aux peintres ou sculpteurs, et appelés à loger dans les galeries du Louvre. La reine Marie de Médicis protégeait les arts, et Gabrielle d'Estrées n'avait pas manqué au rôle bienfaisant que les maîtresses royales avaient pris vis-à-vis des orfèvres; l'inventaire dressé à sa mort, en 1599, dépasse en orfèvrerie somptueuse tout ce que l'imagination peut rêver : c'est comme le procès-verbal de la situation de l'orfèvrerie française à la fin de la Renaissance.

D'élégante et raffinée qu'était l'orfèvrerie au seizième siècle, elle allait apparaître somptueuse et magnifique au siècle suivant. L'or et l'argent importés du Nouveau Monde en Europe par les flottes espagnoles affluaient en telle abondance, que dans la Péninsule on y faisait des mobiliers en argent.

Fille de Philippe III, la reine Anne d'Autriche, quoique ayant franchi les Pyrénées, avait gardé les goûts de son pays. L'emploi du vermeil pour la fabrication de la vaisselle de table devenait plus fréquent, comme il l'était devenu dans la fabrication de l'orfèvrerie d'église. Le coffret que Richelieu donna à Anne d'Autriche, et que conserve le Louvre dans la galerie d'Apollon, avec ses reliefs d'un or superbe, se découpant en rinceaux et feuillages élégants, peut être considéré comme une des meilleures œuvres d'orfèvrerie de cette époque. Il est « un des rares spécimens de cette ornementation charmante où les fleurs » naturelles jouent le rôle principal, bien qu'elles entrent dans un ensemble réglé » par une composition préalable », ainsi que le constate M. Alfred Darcel dans sa notice sur les Emaux du Louvre.

Le Cardinal Mazarin, s'il estimait par-dessus tout les pierreries et les diamants, dont les plus beaux, connus sous le nom des « Mazarins », furent légués par lui à Louis XIV, et devaient faire partie plus tard des diamants de la couronne, avait fait travailler les orfèvres de son temps et réuni dans son palais des œuvres de grand prix. Brienne en parle avec admiration. « Que de chenets d'argent! que de lustres de cristal et d'orfèvrerie! Combien de bras et de plaques de vermeil; combien de miroirs ou de plaques d'or et d'argent ciselées! »

Anne d'Autriche transmit à son fils Louis XIV ses goûts pour l'orfèvrerie. Les premiers jouets du jeune roi étaient en argent, et sa mère, ne voulant pas lui laisser entre les mains des soldats de plomb, lui fit faire par l'orfèvre Merlin une armée de soldats d'argent et une artillerie en or massif. Louis XIV s'en souvint et donna à Merlin un logement au Louvre.

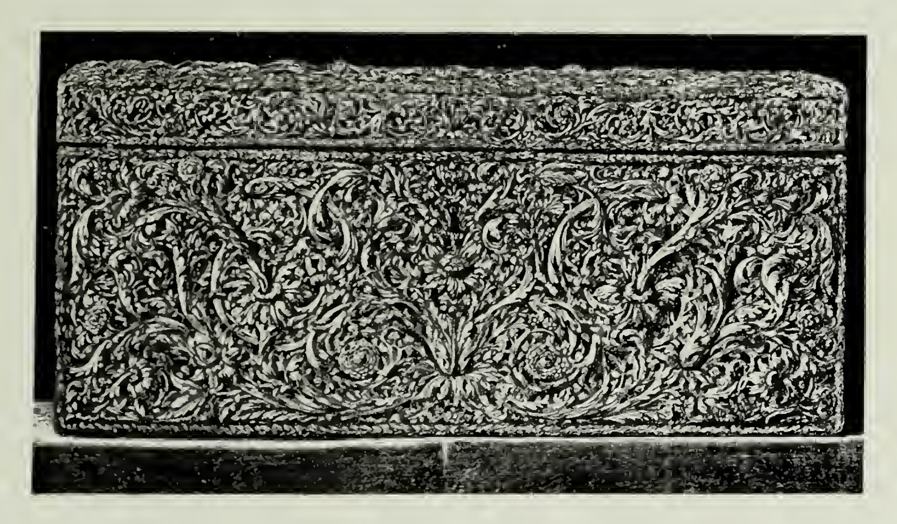
Si l'influence de sa femme, Marie-Thérèse, n'eut aucune action sur les goûts de Louis XIV, en revanche Mlle de Lavallière et Mme de Montespan et, plus tard,



Orfèvreries Renaissance, en argent doré et ciselé.
(*Galerie d'Apollon, au Louvre.*)

M[lle] de Fontanges, prirent un ascendant marqué sur le roi et réussirent facilement à l'entraîner dans la voie que lui avait tracée sa mère. Son goût pour les orfèvreries somptueuses ne tarda pas à se manifester dans les fêtes qu'il organisa et dans le luxe exagéré qu'il mit à décorer Versailles. L'illustre Le Brun lui fut un aide précieux pour réaliser ses rêves de faste et de grandeur, l'orfèvrerie multiplia, pour le satisfaire, toutes ses splendeurs; jamais on n'avait vu une profusion pareille, et un tel emploi du métal précieux dans le mobilier d'un Palais.

Mais vases ou torchères, escabeaux ou guéridons, caisses d'orangers ou brancards d'argent; que les ateliers des Gobelins, dirigés par le peintre Le Brun,



Coffret à bijoux d'Anne d'Autriche.
(*Galerie d'Apollon.*)

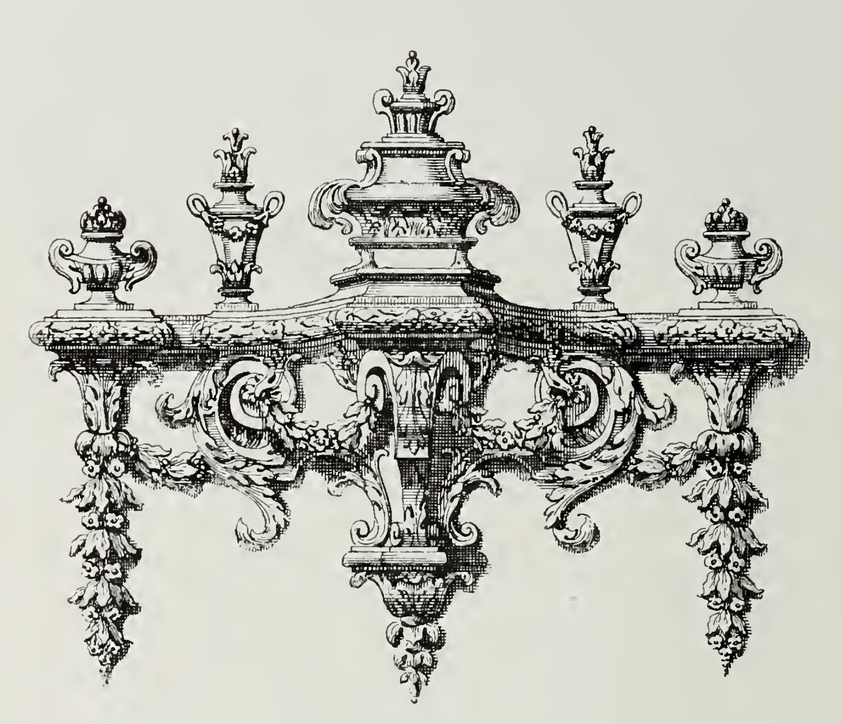
exécutaient pour les résidences royales, et les orfèvreries plus importantes, mais non moins fastueuses, que Louis XIV commandait pour sa table, ses appartements de Versailles, ou pour ses églises préférées, aux orfèvres qu'il logeait au Louvre, ne sont plus là pour attester l'habileté des orfèvres ni la somptuosité du grand siècle. Les fatales ordonnances du 20 février 1687 et du 14 novembre 1689, qui envoyaient à la Monnaie les trésors de la maison royale et enjoignaient aux seigneurs de se conformer à l'exemple donné par le roi, devaient faire disparaître les plus précieux ouvrages du temps, « et, triste » retour des choses d'ici-bas, le Grand Roi, qui logeait Alexis Loir aux Gobelins » et donnait 10 millions pour exécuter son argenterie de service, la remplaçait » quelque temps après par la faïence, afin de pouvoir envoyer des subsides à » son armée épuisée par la guerre du Palatinat (1). »

---

(1) Préface du *Recueil de 60 planches d'orfèvrerie*, de Paul Eudel.

Si quelques pièces : écuelles, plats ou flambeaux, ont pu échapper à cette destruction inutile et impie, et nous donner l'impression de la belle tenue et de l'aspect décoratif de ces ouvrages, au moins pouvons-nous retrouver dans les tapisseries de Le Brun, et dans les superbes gravures de Bérain et de Lepautre, la trace de ces magnificences.

Les dernières années de Louis XIV furent attristées par ces inutiles hécatombes, et il nous faut attendre le dix-huitième siècle pour retrouver les splendeurs de l'orfèvrerie civile du grand siècle. Ce sont les mêmes orfèvres, élevés à la fière école de ce règne, mais des influences nouvelles vont profondément modifier l'orientation de l'orfèvrerie. Les formes solennelles vont disparaitre, et l'ornementation symétrique et pondérée, que les architectes et les décorateurs avaient donnée aux œuvres du dix-septième siècle, va céder la place à un art plus libre, mais qui n'en restera pas moins comme l'une des plus charmantes transformations de l'art de l'orfèvrerie.



Dessin de Bérain.


LIVRE
1er
L'ORFÈVRERIE
FRANÇAISE
Au XVIIIme
Siécle
ICONOGRA
PHIA
SCIOGRA
PHIA
MEGALO
GRAPHIA
P Aveline Sculp.

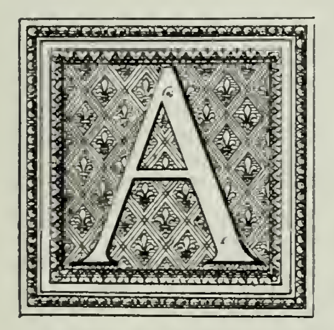


Vase d'or des tapisseries des Maisons royales.
(*Le château de Chambord.*)

Le dix-huitième siècle

CHAPITRE PREMIER

L'Orfèvrerie à la fin du règne de Louis XIV. — Les Ateliers des Gobelins. — La destruction par les Edits. — Ce qu'elle était à la Cour et dans la Bourgeoisie.



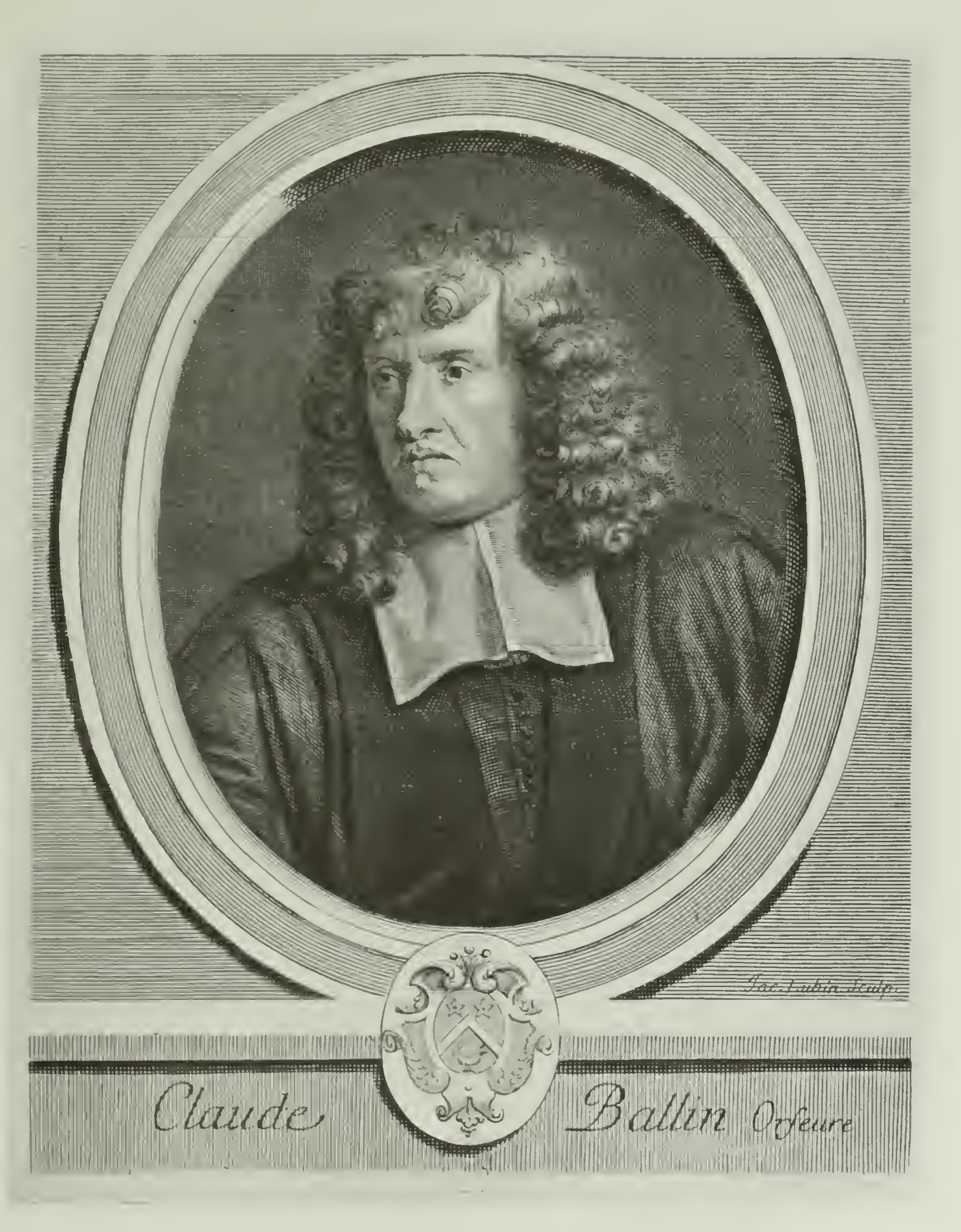
vant d'aborder l'étude des œuvres d'orfèvrerie réunies dans le Musée centennal et afin de dégager les influences diverses qu'avait subies l'orfèvrerie au cours des siècles, j'ai cru devoir tracer dans l'Introduction un tableau rapide des transformations qui se sont opérées dans l'art de l'orfèvre, depuis les origines de la monarchie jusqu'à la fin du règne de Louis XIV; mais l'histoire de l'orfèvrerie au dix-neuvième siècle ne peut être bien comprise qu'à la condition de faire un retour en arrière et

de se rappeler quelles avaient été les destinées de cet art dans la société française, depuis la mort du roi Louis XIV jusqu'à la Révolution. C'est, d'ailleurs, ce qui a été fort bien indiqué par les organisateurs du Musée centennal de l'Exposition de 1900 et c'est pourquoi ceux-ci avaient réuni, à côté des pièces caractéristiques de la période moderne qui s'étend de 1789 à 1889, des œuvres de choix appartenant aux époques de la Régence, de Louis XV et de Louis XVI. On ne pouvait adopter une meilleure méthode. Elle avait l'avantage de rendre plus sensibles, par des comparaisons nécessaires, les transformations survenues. Je ne saurais donc mieux faire que de la suivre.

En 1715, au moment où les élégances pimpantes de la Régence vinrent arracher la cour de Versailles à la torpeur où l'avait plongée la vieillesse assombrie du monarque défunt, l'orfèvrerie achevait à peine de traverser une des plus désastreuses crises qu'elle eût jamais subies. Des édits prohibitifs, qui nous apparaissent aujourd'hui comme invraisemblables et presque monstrueux, avaient ordonné la destruction, dans tout le royaume, des chefs-d'œuvre d'or et d'argent, des vaisselles somptueuses, des merveilles d'art que possédaient les particuliers et les églises.

Certes, dans le passé, l'orfèvrerie avait éprouvé maintes fois des cataclysmes analogues. Considérés par les princes et les seigneurs du Moyen Age ou de la Renaissance, comme une sorte de placement d'argent, comme un trésor de guerre, une réserve qu'on se ménageait pour les temps difficiles, les objets en métaux précieux n'avaient pas souvent survécu à l'époque de leur création. Voués d'avance au creuset, bien peu échappaient au sort fatal, et ni leur prestige d'œuvres d'art, ni leur perfection qui leur donnait une valeur très supérieure à celle de la matière, ne les préservaient de cette lamentable fin. On sait que c'est là le motif pour lequel nous possédons de si rares spécimens des orfèvreries anciennes. L'antiquité grecque et romaine n'a pas été, en cela, plus conservatrice ni plus prévoyante. C'est un malheur dont les archéologues ont dû prendre leur parti.

Mais, à aucun moment, à coup sûr, l'anéantissement des objets d'orfèvrerie n'avait eu le caractère systématique, brutal, presque barbare, des dernières années de Louis XIV. Ce fut alors une hécatombe générale, une Saint-Barthélemy inexorable, et qui ne dura pas qu'un jour, car le Roi-Soleil s'y reprit à plusieurs fois avec un redoublement de rigueur. On ne compte pas, sous son règne, moins de vingt *ordonnances*, *déclarations* ou *édits somptuaires* dirigés contre l'orfèvrerie. Il est vrai qu'au début il ne s'agissait que de refréner, d'une façon générale, parmi ses sujets, le luxe dont lui-même était le premier à donner l'exemple, mais dont il prétendait réserver à lui seul et à ses courtisans le privilège. C'était le temps où une légion d'orfèvres illustres, Claude Ballin, Gravet, Thomas Merlin,



Portrait de Claude BALLIN

(Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale.)

qui avaient leurs ateliers au palais du Louvre, Alexis Loir, Claude de Villiers qui travaillaient aux Gobelins sous la direction de Le Brun, sans compter Pierre Germain, Viaucourt, Gérard Débonnaire, Du Tel, Verbeck, René Cousinet, Pierre et Guillaume Loir et tant d'autres, exécutaient, pour Versailles, ce mobilier fastueux en argent massif, ces tables, ces bassins, ces vases, ces caisses d'orangers, dont les inventaires de la Couronne nous ont conservé les étincelantes descriptions et qui éblouirent longtemps l'Europe tout entière.

Parmi les artistes dont nous venons de citer les noms, Claude Ballin figure au premier rang, et, dans son puissant effort, résume les aspirations de cette époque. Né à Paris en 1615, il avait appris les éléments du dessin en étudiant les œuvres de Poussin. Charles Perrault, qui a écrit sa vie, disait que, « dès sa pre-
» mière jeunesse, il
» avait un discernement
» exquis pour prendre
» ce qu'il y a de beau
» dans l'antiquité, et un
» goût admirable pour y
» ajouter, de son inven-
» tion, mille grâces et
» mille beautés qu'on
» n'avait pas encore
» vues ».



Vase à mettre les orangers, fait par Cl. Ballin.

Il eut d'ailleurs tous les honneurs qu'il méritait. Plusieurs fois Garde du métier de 1656 à 1667, il fut Consul en 1672 et succéda à Varin dans sa charge de Directeur du balancier des médailles, et garda cette situation jusqu'à sa mort en 1678. Son portrait nous a été conservé, il est gravé par Saint-Aubin, et se trouve au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

Ballin fit beaucoup d'orfèvrerie d'église, mais il excellait surtout dans cette orfèvrerie pompeuse qui décorait les appartements de Versailles. Perrault qu'il est bon de rappeler, lorsqu'il nous parle de ces merveilles, disait dans ses « Hommes illustres » : Il y avait des tables d'une sculpture et d'une ciselure si admirables,

que la matière toute d'argent et toute pesante qu'elle était en faisait à peine la dixième partie de la valeur. C'étaient des torchères et des guéridons pouvant porter des flambeaux et des girandoles de 8 à 9 pieds de hauteur, de grands vases pour mettre des orangers, avec des brancards pour les porter où l'on aurait voulu; des cuvettes et des bassins dont la magnificence et le bon goût étaient peut-être une des choses du royaume qui donnait la plus juste idée de la grandeur du prince qui les avait fait faire (1).



Guéridon à trois figures.
(*Dessin de Ch. Le Brun. — Musée du Louvre.*)

Toutes ces pièces, hélas! sont disparues; pour les faire connaître nous ne saurions mieux faire que d'emprunter à l'inventaire du mobilier de la Couronne, publié par M. Jules Guiffrey, les renseignements authentiques qui peuvent nous donner une idée de ce qu'étaient ces merveilleuses orfèvreries (2).

Nous citerons entre autres :

Vingt-quatre grands bassins ronds et vingt-quatre vases pour servir les dits bassins, le tout d'argent de Paris, sçavoir :

554-555. — Deux grands bassins ronds faits par Ballin, eiselez dans le fond de trois grands trophées d'armes entre six figures de Captifs qui représentent les viees; dans le milieu des armes du Roy et sur le bord de douze petits enfants qui portent des festons et plusieurs autres ornements bordez de petits godrons lisses, de 3 pieds de diamètre pesans 140^{m}, 4^{o}, 5^{g} (33^{kg},160).

556-557. — Deux vases faits par Ballin pour servir avee les dits bassins, ciselez sur les eorps des armes et des chiffres du Roy, aeeompagnez de petits enfants, par le bas de grands godrons lisses et sur le eollet des godrons enfoneez et tournans avee son anse en forme de consolle au hault du quel il y a un petit Alcide qui estoufe deux serpents, haults de 2 pieds 4 pouees, pesant ensemble 145^{m}, 3^{o}, 5^{g} (34^{kg},180).

Les autres, aussi richement décorés, étaient faits par Verbeck, Du Tel, Viaucourt et Merlin (3).

Quatorze grands vases d'argent à mettre des orangers, sçavoir :

650-653. — Deux grands vases d'argent à mettre des orangers avee leurs pieds d'estaux séparez, faits par Ballin, les dits vases eiselez des deux eostez des armes du Roy sont tenus par deux Renommées par le hault, par le bas de godrons brunis rentrans et sortans, haut

(1) Paul Mantz, Recherches sur l'orfèvrerie française, *Gazette des Beaux-Arts*.
(2) et (3) Jules Guiffrey, *Inventaire du Mobilier de la Couronne*, pages 69 et 75 (2 vol. in-8°, 1885).

d'un pied 8 pouces, sur autant de diamètre, leurs pieds aussy ciselez aux armes du Roy des quatre costez et de quatre griffons aux quatre coins, haults de dix pouces, larges d'un pied 4 pouces pesans ensemble 590^{m}, 3° (137^{kg},960).

Les autres, variés de décor : frises de Bacchanales, Têtes de Méduses, de Satyres, de Dauphins et de Serpents, étaient les œuvres des orfèvres Verbeck, Loir, Du Tel, Cousinet, Viaucourt.



Vase à sujets tirés de *l'Histoire du Roy*.
(*Dessin de Ch. Le Brun.*)

Le Musée du Louvre possède des dessins de Charles Le Brun qui sont vraisemblablement les projets des grandes orfèvreries qu'il faisait exécuter dans les ateliers des Gobelins. Le modèle du guéridon à trois figures que nous donnons fut exécuté; il est compris dans l'inventaire de la Couronne sous les n°s 1106, 1107 et 1108.

Trois grands guéridons dont le corps est de trois figures de femmes qui portent un plateau, posées sur un pied à trois consoles terminées en patte de lion, et pesant ensemble : 1263^{m}, 5° (313^{kg},120). Ils furent ciselés par Loir et de Villiers (1).

(1) Aux sieurs Loir et de Villiers, orphèvres, pour l'entier et parfait paiement de 50,114$^{liv.}$,15^{s} à quoy montent trois grands guéridons d'argent, la tige à trois figures sur un pied en manière de cassolette, par eux fabriqués. Compte de la Maison du Roi du 4 décembre 1684. (Alfred Darcel, *Monographie des tapisseries des Maisons royales*.

Les deux vases à sujets tirés de l'histoire du Roi, quoiqu'on n'en trouve pas trace dans l'inventaire, furent certainement exécutés, le dessin est trop précis pour qu'il en soit autrement. Il permettrait encore aujourd'hui d'en faire une reproduction.

Les deux séries de tentures destinées à conserver le souvenir des grandes époques du règne de Louis XIV, qui représentent, l'une « les Maisons royales »,



Flambeau à pied de sphinx.
(*Dessin de Ch. Le Brun.*)

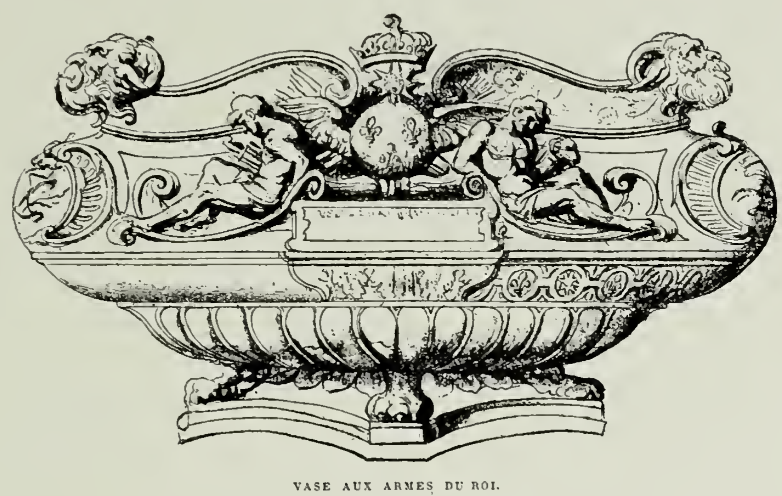
l'autre « l'Histoire du Roy », sont précieuses pour l'histoire de l'orfèvrerie à la fin du dix-septième siècle. Elles donnent, en effet, les représentations dans leurs dimensions réelles des orfèvreries fabriquées aux Gobelins. Ch. Le Brun, qui dirigeait cet établissement célèbre et composait les cartons de ces admirables tapisseries, avait eu le soin de les introduire dans ses compositions. Il nous a ainsi conservé le souvenir de ces vases d'argent, de ces aiguières, ces bassins, ces brancards, ces torchères, dont les dimensions sont bien faites pour nous étonner



Le roi Louis XIV visitant la Manufacture des Gobelins.
(Tapisserie exécutée sur les dessins de Ch. Le Brun.)

et dont les descriptions des inventaires de l'époque ne nous auraient donné qu'une faible idée.

La tapisserie qui représente la visite de Louis XIV à la Manufacture des Gobelins a une valeur documentaire précieuse. L'inscription tissée dans le cartouche de sa bordure inférieure : « Le Roi Louis XIV visitant la Manufacture des Gobe- » lins où le sieur Colbert, Surintendant de ces bâtiments, le conduit dans les » ateliers pour lui faire voir les ouvrages qui s'y font », constate l'importance des ouvrages d'orfèvrerie qui se fabriquaient aux Gobelins. Colbert et Le Brun y sont représentés, et vraisemblablement les personnages en rabat qui, au second plan, portent un vase d'or, devaient être les orfèvres qui les exécutaient.



VASE AUX ARMES DU ROI.
Dessin de Charles Le Brun. (Musée du Louvre.)

Dans les tentures des « Maisons royales », Ch. Le Brun avait introduit, dans sa composition, des vases d'or et d'argent, urnes, cassolettes, aiguières et plateaux accompagnant les balustrades ou surmontant les pilastres du premier plan; il avait eu soin de ne pas les garnir de fleurs pour laisser à ces œuvres toute leur valeur d'objets d'art.

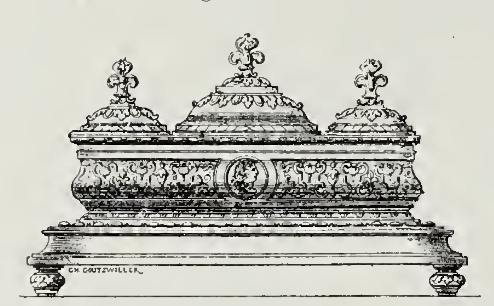
Il est présumable même que les magnifiques pièces d'orfèvrerie que l'on porte autour d'Alexandre entrant en triomphateur dans Babylone, et figurant dans les tentures exécutées d'après les belles compositions de Charles Le Brun, sont aussi des représentations de pièces fabriquées aux Gobelins (1).

Dans l'une des tapisseries que nous venons de citer, Le Brun avait reproduit la Nef en or du roi Louis XIV, dont l'état du mobilier de la Couronne, dressé le 20 février 1673, nous a conservé la description. Elle était d'or, soutenue par des Tritons et des Sirènes; le couvercle, avec les armes du Roi émaillées, était sur-

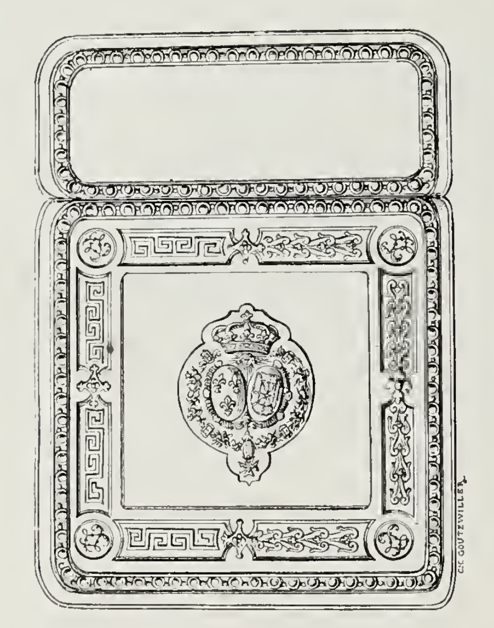
---

(1) *Recueil des tapisseries*, par E. Guichard, et *Monographie de Alf. Darcel.*

monté d'une grande couronne de diamants et de rubis portée par un Amour accosté de deux Dauphins. Il y était entré 80 000 livres d'or sans compter les pierres précieuses. L'exécution en avait été confiée à l'orfèvre Jean Gravet, qui consacra six ans à cet ouvrage et reçut 13 500 livres rien que pour la façon. Elle a disparu comme a disparu celle dessinée par Le Brun; au moins avons-nous encore le projet de cette Nef, conservé au Musée du Louvre, qui donne bien le caractère somptueux des décors de cette époque.

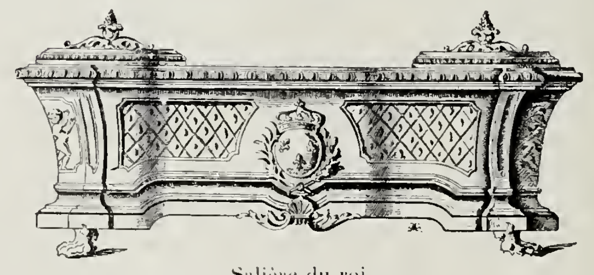


Cadenas du roi.
(*Dessin de Robert de Cotte.*)



La Nef était une prérogative royale, on y mettait son Essay (1), sa cuiller, son coutelet, sa fourchette et ses épices. Non seulement elle jouait un rôle considérable dans l'ornementation de la table, mais elle concourait à la sécurité des princes en éloignant la préoccupation de l'empoisonnement. Son entrée dans la salle des repas était presque triomphale : portée par le chef du gobelet, elle était l'objet du respect de tous, et le maître d'hôtel passant devant la nef lui faisait une révérence, comme le prêtre passant devant le Tabernacle.

Le cadenas était également une prérogative royale; ayant la forme d'un plateau sur lequel était la salière, la boite à épices, il servait à mettre le pain, le couteau et la fourchette du roi. Nous trouvons dans l'album de Robert de Cotte le dessin du cadenas qui servait au roi Louis XIV, nous trouvons également dans cet album des documents précieux pour l'histoire de l'orfèvrerie au dix-septième siècle (2) : une salière d'argent aux armes

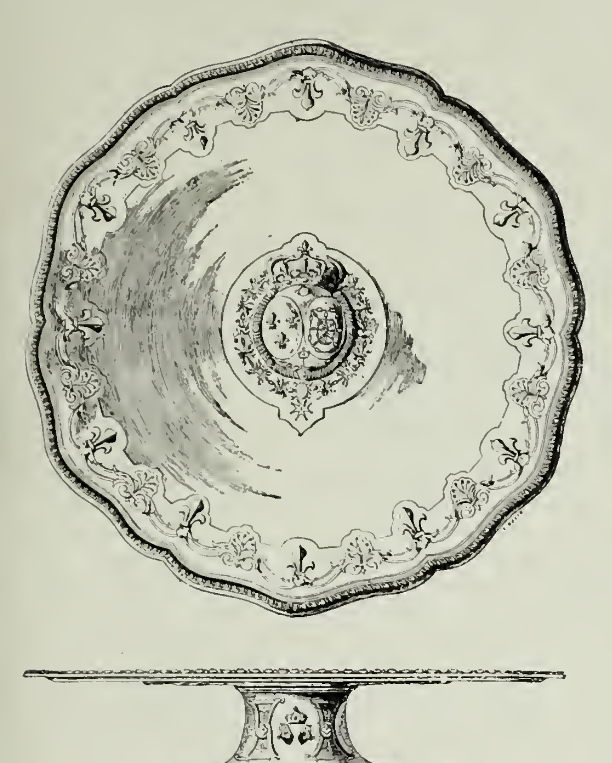


Salière du roi.
(*Dessin de Robert de Cotte.*)

(1) Henry Havard, *Dictionnaire de l'Ameublement*, au mot *Nef*, page 982, et au mot *Essay*, page 484.

(2) Cet album précieux, contenant les dessins originaux de Robert de Cotte ou des croquis relevés par cet artiste d'après les pièces existantes encore de son temps, se trouve au Cabinet des Estampes, à la Bibliothèque nationale.

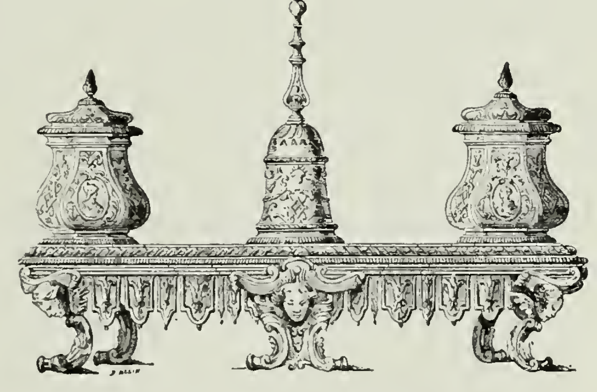
du roi, un présentoir et un encrier exécutés d'après un dessin de Bérain, d'un beau caractère et bien faits pour augmenter nos regrets en pensant à leur disparition.



Présentoir.
(*Dessin de Robert de Cotte.*)

Lorsque sonna l'heure des revers et que la disette du Trésor fit réfléchir Louis XIV sur les conséquences de ses débordantes prodigalités, il crut en racheter les excès par le sacrifice de son argenterie personnelle; il pensait aussi de cette façon, en donnant l'exemple, décider plus facilement son entourage et le public à l'holocauste qu'il allait imposer. Les édits du 26 avril 1672, des 10 février et 16 mai 1687, n'eurent pour résultat que d'arrêter le développement de l'orfèvrerie; les ordonnances du 14 novembre 1689, du 22 mai 1691, de mars 1700 et de 1709 furent plus effectives et firent disparaître pour toujours ses plus belles productions.

Il n'y a pas lieu de refaire ici en détail le récit bien connu de cette douloureuse aventure qui déchaîna en France, pendant plusieurs années, de véritables fureurs d'iconoclastes. Les orfèvres du roi chassés des ateliers du Louvre et des Gobelins, les grands travaux arrêtés, les pièces d'argenterie dépassant les poids déterminés par les édits, saisies, mutilées ou fondues, les perquisitions partout organisées, à Paris et en province, avec la dernière rigueur, le zèle destructeur des commissaires, l'ardeur des courtisans à envoyer leur vaisselle à la Monnaie pour gagner les bonnes grâces du souverain, tout cela a été dit par les écrivains les



Encrier du roi.
(*Dessin de Robert de Cotte.*)

plus autorisés, et il serait fastidieux d'en refaire le récit. On sait que le grand exécuteur de ces barbares mesures fut le commissaire Delamarre auquel on adjoignit des collaborateurs; les procès-verbaux conservés aux Archives nationales, et publiés par M. Jules Guiffrey, fournissent les renseignements les plus précis sur la manière dont furent conduites les opérations. Pas un orfèvre — si bien en cour fût-il — ne put se dérober aux visites inquisitoriales. A Paris, on alla chez Nicolas Delaunay, qui était pourtant directeur de la Monnaie et des médailles du roi; on alla chez le fameux Alexis Loir, chez Thomas Aubry, chez Philippe de Larbre, chez Charles de la Fresnaye; on alla chez Claude Ballin, qui ne put préserver de la saisie un magnifique surtout de table qu'il était en train d'exécuter pour un souverain étranger, qu'en présentant une autorisation spéciale signée de Louis XIV lui-même. On pénétra successivement chez Thomas de Roussy, établi rue Saint-Honoré, à l'enseigne des *Bâtons royaux*, chez Antoine Levêque, en face du Palais-Royal, chez Honoré de Villiers, rue des Lavandières, chez Simon Le Bastier, à la *Croix d'or*, chez Jacques Dubourg, à l'*Etoile d'or*, chez François Simonnin, Pierre Coeffé, François Barbier et Charles Quévanne, rue de l'Arbre-Sec, chez cent autres, enfin, dont les boutiques étaient installées dans les environs de la Monnaie, du quai de la Mégisserie et dans divers quartiers de la capitale. En deux mois seulement, on saisit ainsi pour un poids de 3266 marcs « d'ouvrages défendus, tant achevés qu'imparfaits et prêts à achever », dont les pièces furent « brisées, rompues et défigurées » pour qu'on ne pût ni les réparer ni les vendre.

La fonte de l'argenterie royale faite à la Monnaie, du 9 décembre 1689 au 19 mai 1690, d'après les procès-verbaux qui en relatent les circonstances (1), produisit 82322 marcs (20086^{kg}), équivalant à 2505637 livres (2) d'argent monnayé. L'opération fut renouvelée en 1709, et, cette fois, pour les ustensiles d'or. Toute la vaisselle de la Couronne y passa, à bien peu de chose près. Il n'en resta plus rien. Dans la plupart des grandes familles, il en fut de même. Les pièces d'orfèvrerie comprises dans les ventes par autorité de justice, ou trouvées dans un inventaire après décès, durent être saisies et transportées à l'Hôtel des Monnaies le plus voisin. Gens de noblesse, magistrats et bourgeois, à l'exemple de la Cour, envoyèrent au creuset celles qu'ils possédaient. Le *Mercure* de juillet et d'août 1709, publiant quelques listes des personnes qui obéirent à l'édit implacable, cite les ducs de Grammont, de La Rochefoucauld, de Beauvilliers, de La Feuillade, du

(1) Archives nationales, K. 121. n° 13.

(2) La valeur du marc d'argent, poinçon de Paris, était à cette époque de 30 livres; celle du marc d'or, de 400 livres. — On sait que le poids du marc équivalait à 244 grammes 75. Par conséquent le poids total de l'orfèvrerie de Louis XIV, qui était de 91036 marcs, représentait un peu plus de 22000 kilogrammes. — Quand le marc désignait le poids des ouvrages d'argent, il se fractionnait en 8 onces, ou 60 gros ou 192 deniers, ou 160 esterlins ou 300 mailles, ou 44608 grains.

Quand il s'agissait des ouvrages d'or, les divisions du marc étaient autres. Le marc d'or se divisait en 24 carats, le carat en 8 deniers, le denier en 24 grains et le grain en 34 primes.

maréchal de Boufflers, lequel, au camp de Compiègne, en 1698, avait étalé pour le service de sa table « quatre-vingts douzaines d'assiettes d'argent, six douzaines de vermeil, des plats et des corbeilles d'argent pour les fruits, et le reste à proportion (1). Il mentionne encore le duc de Villeroy, la maréchale de Noailles, le duc de Lauzun, et jusqu'aux artistes, l'architecte Gabriel, le sculpteur Girardon et le médecin Fagon. Il aurait pu en désigner beaucoup d'autres, car bien peu parvinrent, comme Saint-Simon, à « se mettre à l'arrière-garde » pour dissimuler le plus qu'ils purent de leur vaisselle d'argent. Au creuset, les chaises, cabinets, bureaux, toilettes, guéridons, chenets, torchères, girandoles, pots à fleurs en argent massif qui ornaient les palais et les châteaux! Transformés en lingots, les services de table et les beaux meubles de M[mes] de Chaulnes et de Lude, qui avaient excité à un certain moment de si vives admirations! Fondus aussi les objets sacrés des églises, les reliquaires et les ostensoirs, les chandeliers et les châsses : car le roi avait enjoint aux prélats « tant dans les villes qu'à la campagne » de ne plus garder que les ornements les plus indispensables à la célébration du culte, et d'envoyer le surplus « à la Monnaie la plus prochaine ou dans les villes qui avaient des changeurs (2) ». Il semble pourtant qu'à cet égard les édits aient été appliqués avec une sévérité très relative, ou que l'on ait déployé une habileté spéciale pour les transgresser, car de l'ancienne orfèvrerie religieuse il subsiste, en définitive, un assez grand nombre de types remarquables.

On s'explique, après cela, pourquoi à l'époque de la Régence, les plus riches familles, même celles de sang royal, ne possédaient plus que très peu d'orfèvrerie. Sous ce rapport, les inventaires après décès, conservés soit aux Archives nationales, soit dans les minutes des notaires, nous font connaître l'exacte vérité. Nombre de documents de ce genre que nous avons consultés attestent jusqu'à l'évidence que les ordres de Louis XIV ne furent que trop scrupuleusement exécutés. Par exemple, l'*Inventaire* de Monsieur, le propre frère du roi, dressé en 1701, n'accuse que pour 100000 livres d'orfèvrerie, et l'on n'y trouve aucune mention des œuvres capitales que ce prince, si engoué de luxe, avait commandées quelques années auparavant. Au Palais-Royal ou à son château de Saint-Cloud, il avait eu une argenterie d'une richesse presque égale à celle du Monarque de Versailles. Très souvent son frère lui en avait donné en présent, ainsi que le prouvent les registres du mobilier de la Couronne où on lit fréquemment, en regard de certains articles, cette annotation : « Deschargé, donné par le Roy à Monsieur. » Ces cadeaux consistaient non seulement en meubles, mais en objets d'art de tous genres, gondoles d'argent, coupes de vermeil, calebasses d'or,

---

(1) *Mercure galant*, septembre 1698.
(2) Dangeau, *Journal*, t. II, page 64.

tasses d'agate, etc. (1). C'est sur sa table qu'avait paru, en 1698, à l'occasion d'un festin offert à lord Portland, ambassadeur de Guillaume III, un des trois premiers *surtouts* qui soient sortis de l'atelier de Delaunay, et cette pièce monumentale, qui fut très admirée, inaugurait une mode nouvelle. Mais, à la mort de Monsieur, qu'étaient devenues ces œuvres opulentes? L'inventaire de ce prince n'en contient pas trace. Elles avaient été fondues.

Il est vrai qu'en contraste avec de tels exemples, on rencontre des *inventaires* qui donneraient à penser que les édits ne réussirent pas à faire disparaître l'argenterie aussi complètement qu'on aurait pu le craindre. Ainsi, celle que possédait André Le Nôtre, le célèbre jardinier, était prisée en 1700, au moment de sa mort, 13500 livres, et le maréchal d'Humières, en 1694, en avait encore pour 30925 livres.



Huilier du Musée centennal.
(*Collection de Mme Burat.*)

Retenons ces deux chiffres. Ils déterminent avec assez d'exactitude la part qu'on était habitué à faire aux dépenses d'orfèvrerie, dans la société française, à la fin du dix-septième siècle, et montrent la proportion ordinaire qu'il y avait entre celle d'un grand seigneur et celle d'un bourgeois riche, d'un magistrat aisé, ou même d'un gentilhomme n'ayant que modeste train de maison. Le budget qu'on y consacrait était alors sensiblement plus élevé qu'au début du siècle, et inférieur de près d'un tiers à celui qu'on y emploiera au milieu du règne de Louis XV. Les gens de condition moyenne, suivant de loin l'exemple de la Cour, s'accoutumaient à ce luxe, mettaient leur vanité à faire parade de vaisselle plate qui leur constituait d'ailleurs un patrimoine qu'on transmettait par héritage à l'aîné des enfants, et qui aidait, à l'occasion, à jeter un peu de poudre aux yeux. Mais cette orfèvrerie familiale, d'un bon usage courant, sortait rarement des limites admises, gardait la juste mesure et n'arrivait pas aux exagérations fantastiques et ruineuses qu'il était sage,

(1) Guiffrey, *Inventaire du mobilier de la Couronne.* Voyez notamment le tome Ier, page 73, page 191, page 198, page 223, page 230. Les notes en petits caractères indiquent les décharges par donation.

en effet, d'entraver : ce n'est pas celle-là qu'atteignirent les ordonnances de Louis XIV.

C'est probablement à ce motif que nous devons d'avoir pu trouver encore au Musée centennal un huilier appartenant à la collection de Mme Burat, ainsi que la cafetière que le Musée des Arts décoratifs avait confiée aux organisateurs de l'Exposition. L'huilier était ovale, d'une forme sévère et bien assise. Les pieds sont formés par des enroulements surmontés de têtes de satyres; la panse décorée d'une frise représentant une scène de chasse ciselée en relief et interrompue régulièrement par des mascarons encadrés d'un panneau ciselé d'un quadrillé sur fond matis. Il est d'une belle exécution, et porte bien l'empreinte de l'habileté de l'orfèvre qui l'exécuta.



Cafetière du Musée centennal.
(*Collection du Musée des Arts décoratifs.*)

Il en est de même de la cafetière à 8 pans décorée de motifs ciselés en tracé matis, qui rappellent les ornements dessinés par Bérain; le culot est décoré d'appliques en bas-reliefs du même goût, alternées de 8 faisceaux de roseaux à 3 tiges; l'anse, très élégante, est surmontée par une tête de femme formant poucette, et le bec s'amortit sur la panse par une autre tête encadrée de feuilles.

Nous donnons également la reproduction, dans une même planche, de diverses pièces d'orfèvrerie exécutées dans les premières années du dix-huitième siècle, ainsi que nous l'apprennent les poinçons relevés avec précision par M Paul Eudel. La destination utilitaire de ces différentes pièces leur avait fait certainement trouver grâce devant les Commissaires chargés de ces barbares exécutions.

Sans le zèle passionné que M. Paul Eudel mit à collectionner les beaux spécimens de la vieille argenterie française qu'il rencontrait, sans le soin qu'il a pris, avant la dispersion de sa collection, de faire graver, dans un Recueil de soixante planches, les meilleures de ces œuvres, nous serions encore à les ignorer. « J'espère, dit-il, dans la préface qu'il a mise en tête de ce recueil, » être de quelque utilité non seulement à mes coreligionnaires artistiques, les » collectionneurs, mais aussi aux argentiers, mes contemporains. Ils seront à » même d'étudier, dans ce livre, les formes remarquables et la pureté de style

» des pièces ciselées par des maitres, comme Lehendrick, François Joubert et » François Thomas Germain. Mon désir le plus sincère serait de voir ces mor- » ceaux d'art devenus pour les orfèvres de véritables types dont ils s'inspire- » raient désormais dans leurs nouvelles productions, de manière à ramener le » public, pour l'honneur de notre pays, vers le sentiment des belles et bonnes » choses (1). »

Nous citerons en première ligne le n° 1 : une chocolatière en or de forme simple dont le collet et la base sont décorés d'ornements courants symétriques gravés et ramoléyés, ainsi que la lampe à esprit de vin n° 2, montées sur trois pieds recourbés et munies toutes les deux de manches droits à 8 pans en jaspe sanguin. Elles furent faites sous Etienne Balagny, en 1703. Le poinçon de décharge est une mouche ; le poinçon de maître ou différent est illisible.

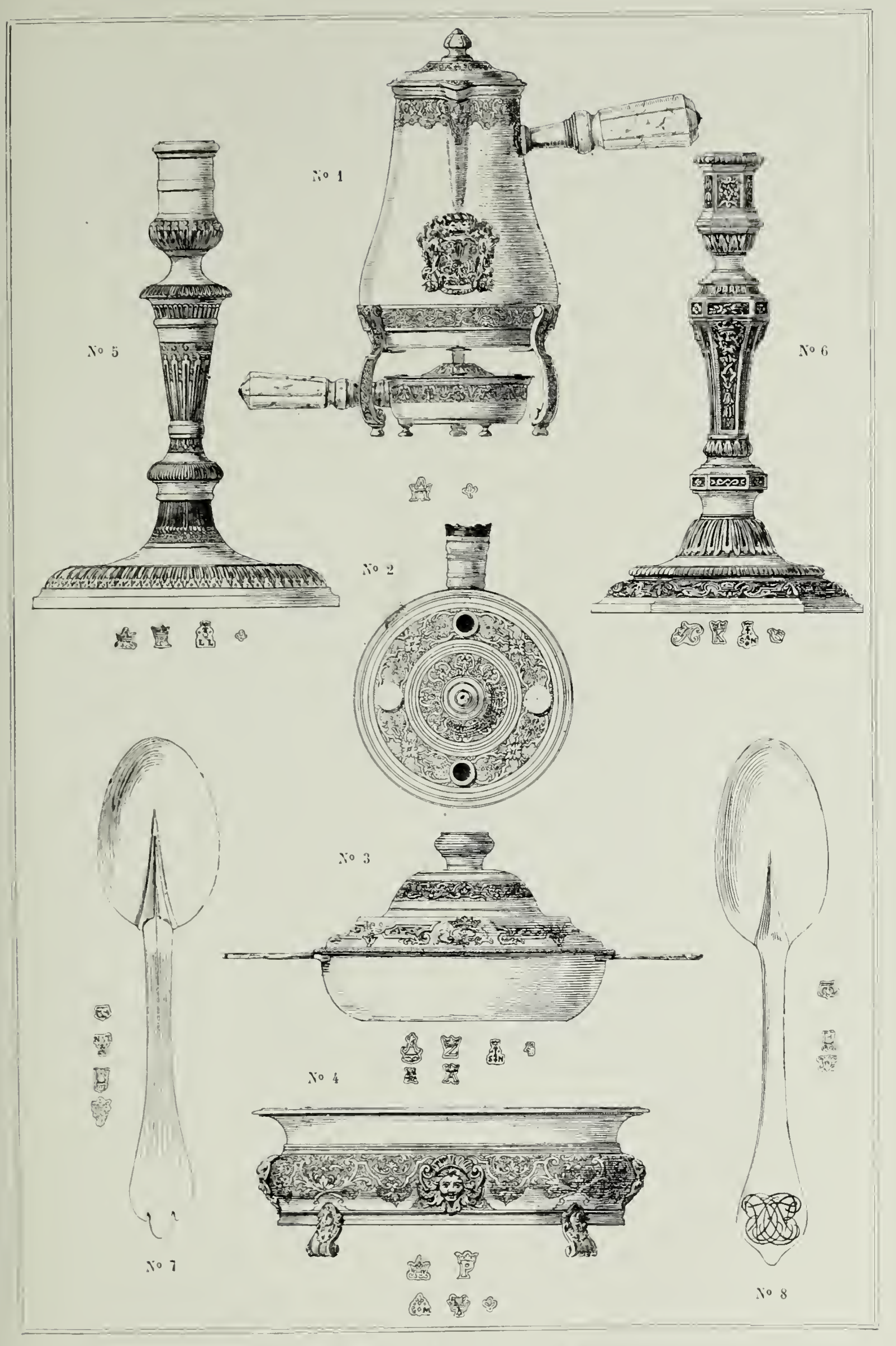
Le n° 3 est une écuelle décorée comme les précédentes, d'ornements champlevés sur fond matis au pointillé. Les oreilles sont décorées de mascarons à têtes de femmes d'un travail très fin. Elle fut exécutée sous Florent Sollier par Antoine de Saint-Nicolas en 1716.

Le n° 4 est un huilier de forme semblable à celui exposé au Musée centennal par Mme Burat, mais décoré sur la panse d'un ornement différent, dans le goût de Bérain. Il fut exécuté sous Etienne Balagny par Grégoire Masse, en 1708. Puis deux flambeaux dont l'un, le n° 5, de petite taille, était décoré de cannelures et de godrons d'un excellent goût et fut exécuté également sous Etienne Balagny par Louis Loir, en 1710 ; et l'autre, n° 6, d'un travail charmant, fut exécuté sous Jacques Cottier, en 1716, par Antoine de Saint-Nicolas. Il est à 8 pans, le vase formé par de petits caissons décorés d'ornements champlevés ainsi que le fût à compartiments est orné de chutes à têtes de satyres alternées avec des têtes de femmes.

Enfin, deux cuillers à soupe avec bouton de revers en fer de lance d'une forme curieuse. Le n° 7, à spatule trilobée d'après les poinçons relevés, a dû être fait en 1681 sous Paul Brière de Saussaye. Le n° 8 est gravé d'un chiffre enlacé qui rappelle les monogrammes dessinés par Navelet, et fut exécuté sous Périne en 1701.

Toutes ces pièces, empreintes d'un beau caractère et qui résument l'art des orfèvres du dix-septième siècle, auraient pu figurer avec honneur au Musée centennal. En conservant le souvenir de sa belle collection dans les publications qu'il a faites en 1884, M. Paul Eudel s'est acquis des titres à la reconnaissance des collection-

(1) Recueil de soixante planches d'orfèvrerie de la *Collection de Paul Eudel* pour faire suite aux Eléments d'orfèvreries composés par Pierre Germain (Quantin, éditeur).



Huit pièces d'orfèvrerie Louis XIV, exécutées de 1681 à 1715, dessinées par Giraldon d'après les originaux.

(Collection de M. Paul Eudel.)

neurs et des orfèvres, et les services qu'il espérait rendre, et qu'il a réellement rendus à ses contemporains, ont dû le récompenser de ses efforts. D'ailleurs, si cette collection fut dispersée, nous avons eu la joie de retrouver dans le Musée centennal plusieurs pièces de haut goût qui, prêtées par les amateurs qui les avaient acquises, figuraient en bonne place. La chocolatière en or, dessinée sous le n° 1, appartient aujourd'hui à M. Doistau. Conservée par lui avec un soin jaloux, elle fait l'admiration de ceux qui, comme moi, accueillis par lui avec tant de bonne grâce, ont pu apprécier le charme qui se dégage de ce joyau précieux de l'orfèvrerie du grand siècle. Leur retour sous les yeux du public n'a fait que fortifier le goût des belles orfèvreries françaises dans l'esprit des amateurs, et, chez les hommes de métier, le sentiment de la belle tenue des œuvres des maîtres qui les ont précédés.



Bassin en or des Tapisseries des Maisons royales.
(*Château de Fontainebleau.*)



Dessin de Bérain.

CHAPITRE DEUXIÈME

Le réveil de la Régence, 1715-1723.
Ce qu'était le service d'argenterie dans les maisons princières.
Caractère des œuvres de cette époque.

Lorsque fut proclamée la Régence, les orfèvres purent croire que leurs ateliers allaient reprendre les brillants travaux d'autrefois, et que la nécessité pour la Cour de se pourvoir d'une nouvelle argenterie destinée à remplacer celle qui avait été détruite, ferait renaître les anciennes folies de prodigalité. En effet, au premier moment, un véritable délire de luxe désordonné parut faire tourner toutes les têtes. En 1716, la duchesse de Monastérol promenait dans Paris un phaéton monté sur quatre pilastres d'argent, qui avait coûté

40 000 livres. La duchesse de Berry, fille du duc d'Orléans, sortait dans des carrosses entièrement décorés de cette matière. La duchesse du Maine, la princesse de Conti, la plupart des grandes dames de l'époque affichaient une pareille opulence. Le cardinal Dubois, voulant jouer les Mazarin, achetait des antiquités, et se constituait une orfèvrerie qui lui absorbait des sommes considérables. Les hommes d'affaires, les agioteurs, les manieurs d'argent que le système de Law mit alors en vedette, ceux qui, grisés par la spéculation, gagnèrent en un jour des fortunes qu'ils devaient perdre le lendemain, les gens de robe ou d'épée, affolés par l'espoir des richesses, laquais et commis devenus subitement millionnaires, tous enfin ne tardèrent pas à multiplier les commandes de vaisselle plate.

Mais cette ivresse dépensière provoqua vite le retour de mesures prohibitives. Dès 1720, la pénurie du Trésor ayant encore une fois jeté le pays dans une crise financière plus grave que jamais, on revint aux édits et aux pénalités précédentes concernant les ouvrages d'or et d'argent, « pour réprimer, dit Buvat, le luxe » extraordinaire d'un très grand nombre de gens de tous états et de toute condi- » tion, principalement des agioteurs qui s'étaient enrichis en moins de sept ou » huit mois, au commerce des actions et des autres papiers de la rue Quincam- » poix, lesquels s'étaient pourvus d'une quantité prodigieuse de vaisselle d'argent » de toute espèce, la mieux travaillée et la plus belle qui se soit jamais vue chez » les princes et chez d'autres personnages d'un rang distingué par leur noblesse » et leur dignité » (1).

Pourtant, si l'on va au fond des choses, on constate qu'à partir de cette date une modification profonde se manifeste dans les habitudes, et que si le goût du luxe, au lieu de se restreindre, ne fait que se répandre davantage en s'étendant à de nouvelles couches de la nation, il change totalement de caractère. Assurément l'orfèvrerie n'est pas moins en faveur que sous Louis XIV, il y en a tout autant, mais elle se réduit à des formes plus usuelles, plus directement appliquées aux besoins journaliers. Elle cesse de produire des objets de pur apparat, tels que meubles, torchères, vases monumentaux. En un mot, elle « se contente d'être pratique », pour employer une expression que l'on aime fort aujourd'hui.

Nous serions bien embarrassé de donner ici la représentation graphique de quelques-unes des pièces des premiers temps de la Régence, si nous n'avions trouvé dans le recueil des 60 planches d'orfèvrerie de la belle collection de M. Paul Eudel, dont nous avons parlé au chapitre précédent, des pièces du plus haut intérêt dont les poinçons, relevés avec soin par le célèbre collectionneur, révèlent qu'elles ont été fabriquées de 1715 à 1725, c'est-à-dire sous la Régence; nous les avons réunies dans une même planche, de manière à rendre plus frappant le caractère de l'orfèvrerie de cette époque.

---

(1) Jean Buvat, *Journal de la Régence*, t. II, page 32.



Six pièces d'orfèvrerie Régence, de 1715 à 1725, dessinées par Giraldon d'après les originaux.

Collection de M. Paul Eudel.

C'est d'abord une aiguière de forme simple, n° 1, décorée à la base et au collet de très fins ornements dans le goût de Bérain; le couvercle et le pied godronnés; le bec, soutenu par une tête de femme coiffée de plumes, s'amortit sur le corps de l'aiguière, l'anse de forme très élégante est surmontée également d'une figure de femme dont le buste s'allonge, et, dans une gaine agrémentée d'ornements champlevés, s'attache gracieusement à la panse de l'aiguière. Elle fut faite sous le fermier Cordier, en 1725, par l'orfèvre Robert Magnard.

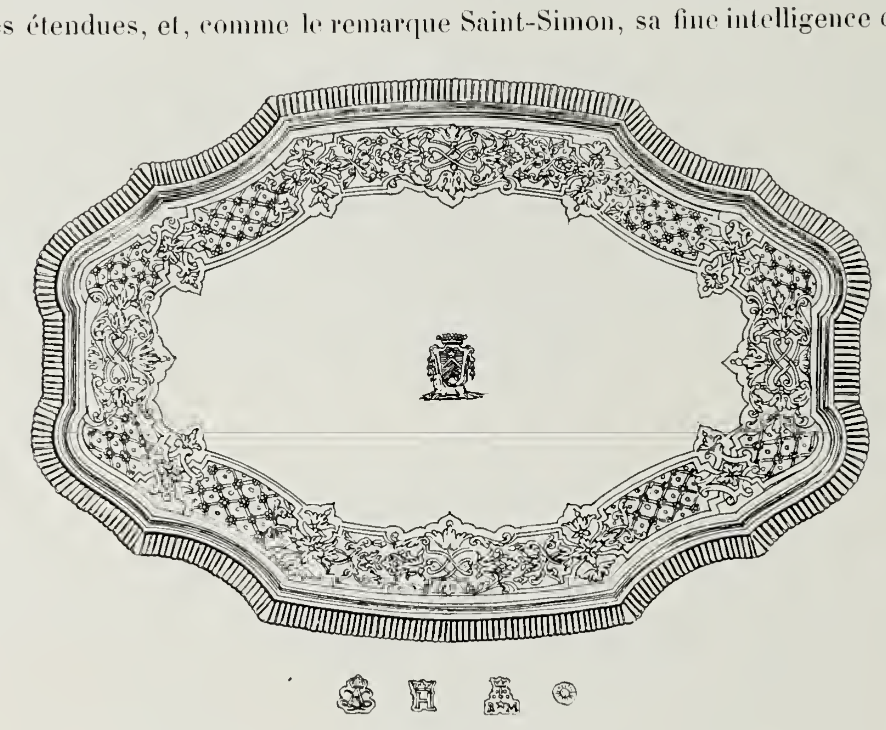


Détails des ciselures en tracé matis de la cafetière Régence n° 1.
Collection Paul Eudel.

Puis, une autre aiguière, n° 2, à côtes plates décorées en tracé matis de dauphins, d'algues et de coquillages groupés en forme de guirlandes et de chutes du plus charmant effet, les poinçons indiquent qu'elle fut exécutée en 1727 sous Jacques Cottin. Nous donnons ci-dessus le détail de l'ornementation ciselé, et plus loin le plateau de l'aiguière à bord contourné et godronné dont le marli est ciselé comme l'aiguière; une saucière, n° 3, en forme de bateau, décorée aux deux extrémités d'une tête de satyre en relief, dont l'anse en volute est agrafée à la partie inférieure; quoique les poinçons soient un peu effacés, on peut faire remonter sa fabrication à 1720; un flambeau, n° 4, d'un très grand caractère, à 3 consoles engagées, accostées de têtes de femmes, le pied mouluré d'oves et

de baguettes à rubans. Il est daté de 1728. Puis, enfin, deux poudrières à sucre en poudre, n° 5 et n° 6, dont les poinçons usés ne permettent pas de fixer la date de leur fabrication, mais dont l'ornementation, analogue aux précédentes, et la facture permettent de reconnaître facilement, dans ces œuvres, la main des orfèvres qui vivaient sous le règne précédent, et n'avaient rien perdu de leur habileté.

L'homme qui règle la mode, et inspire les artistes à ce moment, c'est le Régent. La réelle culture de son esprit, la délicatesse de son goût, ses connaissances étendues, et, comme le remarque Saint-Simon, sa fine intelligence de tout



Cuvette de l'aiguière n° 1,
faite sous le fermier Cordier, en 1725, par l'orfèvre Robert Magnard.
Collection Paul Eudel.

ce qui contribue à l'agrément de la vie intérieure, ses opinions très personnelles sur ce qui constitue le confort, suffiraient à faire comprendre l'influence qu'il exerça dès qu'il eut en main le pouvoir. Ce n'est pas qu'il ait pensé une seule minute à imprimer aux arts une direction quelconque, ni à faire sentir autour de lui, à cet égard, le poids de sa volonté. A l'opposé en cela de Louis XIV, il était toute tolérance et n'avait qu'une maxime : « laisser faire ». Mais le duc d'Orléans était le maître de la France, le point de mire sur qui tous les courtisans avaient les yeux fixés. Qu'il le voulût ou non, on suivit ses exemples, on adopta ses goûts, on imita les méthodes qui lui firent transformer la décoration de ses appartements, on s'engoua des artistes dont il s'entourait. L'architecte Oppenord, encore inconnu, ayant été chargé par lui d'orner au Palais-Royal la galerie neuve où Antoine Coypel peignit les épisodes de la Vie d'Enée : voilà du coup Oppenord à

la mode. Le prince demande-t-il à Watteau, dans toute la fleur de son prestigieux talent, d'illustrer de ses exquises fantaisies les chambres du château de la Muette? Voici Watteau lancé, et qui ne suffit plus, dès lors, durant sa trop courte existence, à satisfaire aux commandes qui lui viennent de toutes parts. Plaît-il au duc de faire substituer, dans ses palais, aux vastes et solennelles pièces du temps passé où suait l'ennui, des chambres plus petites se prêtant à l'intimité des conversations aimables, des alcôves favorables aux lits de repos ou aux sophas, des boudoirs délicatement sculptés? Tout le monde suit le mouvement et se met à l'unisson. Préfère-t-il aux antiques tapisseries, qui attristent les murailles de leur verdure trop sombre, les étoffes soyeuses de Lyon de nuances claires? Comme par enchantement les *Triomphes de Scipion*, les *Batailles d'Alexandre*, toutes les tentures de grand prix qui décorent depuis deux siècles les plus fameux hôtels de Paris, vont rejoindre dans les greniers les objets qui ont cessé de plaire et ne sont plus au goût du jour. Témoigne-t-il une confiance toute amicale à l'ébéniste Crescent, qui lui fait les meubles qu'il aime, d'un profil savant, d'une grâce spirituelle et délicieuse, qu'animent les bronzes dorés et les minois séducteurs de nymphes souriantes, ciselés avec la dernière perfection? Crescent devient le fournisseur en vogue, et l'on ne veut plus que les meubles de son style.



Flambeau Régence.
(*Musée centennal.*)

Il en fut de même pour tout le reste, et l'on peut croire qu'en ce qui concerne l'orfèvrerie, le Régent ouvrit également les voies nouvelles, donna le ton, et que, sans qu'il les imposât le moins du monde, ce furent bien ses goûts personnels qui prévalurent. Chez lui, point de meubles d'argent, point de pièces à allure monumentale, à emblèmes mythologiques, à figures moroses de dieux antiques. Il ne possède guère que de l'orfèvrerie de table, et encore, sans excès; son *Inventaire* conservé aux archives nationales (1), et dressé à sa mort en 1723, accuse un poids total de 4567 marcs

(1) Cet *Inventaire* est encore inédit, et il serait vivement à souhaiter qu'il fut bientôt publié. M. Victor Champier en a donné des extraits dans son volume si abondamment documenté de l'*Histoire du Palais-Royal* (1900, 1 vol. in-8°), et nous tirons de cet ouvrage les curieux renseignements que nous reproduisons plus loin sur l'orfèvrerie du Régent.

d'objets de ce genre. Nous voici loin des quantités fantastiques citées pour Louis XIV. Dans ce chiffre est comprise toute la vaisselle plate qu'il avait dans ses diverses résidences, au Palais-Royal, à Saint-Cloud, à Bagatelle, à Versailles, et même la collection d'orfèvrerie du cardinal Dubois, que lui avait léguée celui-ci, et qui se composait de 85 pièces d'une exécution particulièrement soignée (1). Le duc d'Orléans l'avait fait graver à ses armes et l'avait mise en usage dans sa maison. Ses orfèvres habituels étaient Ballin le neveu, et Thomas Germain. C'est à Ballin qu'il commanda notamment une splendide toilette d'argent qu'il avait l'intention d'offrir à sa fille, Mlle de Beaujolais, quand fut agité le projet d'union de celle-ci avec l'infant d'Espagne don Carlos. Le mariage n'eut pas lieu; mais, la toilette se trouvant terminée, il fallut la payer; elle coûta 31 607 livres. Il fit d'autres acquisitions importantes de 1715 à 1723. Mais le gros de sa dépense se porta sur les menus objets d'art, accessoires de bureau, écritoires, pendules, vases montés, et principalement sur les boîtes et tabatières dont il forma une collection de toute beauté estimée à son décès plus d'un million, somme énorme pour l'époque, et qui représenterait près de six millions de notre monnaie actuelle.



Flambeau Régence.
(*Collection de Mme Burat. — Musée centennal.*)

Veut-on savoir sur quel pied était organisée, au dix-huitième siècle, dans la haute noblesse, le service de l'argenterie? On n'ignore pas que toute famille menant un certain train conservait encore à cette date, pour l'administration de sa fortune et la tenue de ce qu'on appelait la « Maison », des habitudes remontant en partie à la féodalité, et une réglementation uniforme empruntée à celle qui était en usage pour la « Maison du roi ». La domesticité formait un petit gouvernement où chacun avait son emploi et sa responsabilité fixée selon une étiquette immuable. Il y avait le service des Menus, le service de la Bouche, de la Panneterie, de l'Echansonnerie, des Équipages, des Écuries, etc. L'importance en était variable, comme on pense, suivant le rang et le

(1) Elle pesait, à elle seule, 1 139 marcs. Le duc d'Orléans accepta le legs de son ancien précepteur, mais voulut absolument faire estimer la valeur de cette argenterie, qui fut prisée 143 265 livres, et en remboursa généreusement le prix aux héritiers de Dubois.

degré de richesse; mais c'était l'organisation type dont essayait de se rapprocher quiconque prétendait faire figure dans le monde. Comme dit le fabuliste :

> Tout petit prince a des ambassadeurs;
> Tout marquis veut avoir des pages...

Chez le Régent, le service de l'argenterie était réglé de la façon suivante. Ce qui était vaisselle plate, indépendamment des ustensiles servant dans les chambres à coucher des princes et des princesses, était réparti entre les différentes catégories des serviteurs qui avaient à en faire usage pour les besoins de leur charge. Par exemple, l'*argentier* avait sous sa garde un total de 104 pièces (plats, assiettes, cloches, etc.), destinées à paraître quotidiennement sur les tables « des maîtres et du commun ». Puis, il y avait la vaisselle relevant des *Officiers de la Bouche* (marmites, casseroles, pots à vin, compotiers, essais, sucriers, huiliers, pots à bouillon...) qui comprenait 55 pièces; la vaisselle du *pâtissier de la Bouche* (compotiers, assiettes, plats de formes originales et variées, drageoirs)..., 13 pièces; la *vaisselle du perdreau* (cuillères et fourchettes, aiguières, flambeaux...), 42 pièces; la vaisselle de l'*Echansonnerie* (couverts du vin, flacons, gobelets, etc.), 30 pièces; la *vaisselle de la Panneterie* (saucières, moutardiers, cadenas, huiliers, salières, poivriers (soit en vermeil, 150 pièces pesant 524 marcs, soit en argent blanc, 178 pièces pesant 243 marcs); enfin les *services d'apparat* des princes et princesses, que l'on ne sortait que dans les grandes occasions (surtouts de table, assiettes, plats, coupes, flambeaux qui étaient en or ou en vermeil et qui comprenaient 119 pièces pesant 225 marcs). Outre cette argenterie si variée et si abondante, dont l'affectation était méticuleusement réglée, il y avait encore la grosse orfèvrerie, employée par le service des cuisines : marmites et casseroles de toutes formes, poêles à confitures, écumoires, fourchettes et cuillères, flambeaux. Celle-là était divisée en trois séries : vaisselle blanche, vaisselle godronnée et vaisselle de vermeil. De la première, l'*Inventaire*, dont sont extraits ces détails véridiques, nous décrit 148 pièces, de la seconde



Flambeau Régence.
(*Musée centennal.*)

106 pièces, pesant ensemble 1285 marcs, et de la troisième 170 pièces d'un poids de 111 marcs.

Pour compléter ce tableau, qui donne une idée précise des mœurs luxueuses de l'époque, il convient de remarquer que, dans cet état de l'orfèvrerie du Régent, la vaisselle léguée par le cardinal Dubois n'est pas comptée, et que l'argenterie personnelle de sa femme, aussi bien que celle des princesses ses filles, qui vivaient avec lui, forme un chapitre à part. Il faudrait donc ajouter, à cette nomenclature de 952 ustensiles d'argent ou d'or, un chiffre presque égal pour avoir à peu près le total de l'orfèvrerie employée par le duc d'Orléans et les membres de sa famille (1).



Ecuelle en vermeil.
(*Collection de Mme Burat. — Musée centennal.*)

Le caractère général de l'orfèvrerie de la Régence peut-il être déterminé avec la netteté d'une définition positive et tranchante? Evidemment non, car ce qui la distingue c'est essentiellement l'indécision qui est le signe habituel des œuvres de transition. Il faut se garder de faire remonter à cette période le triomphe du style rococo. C'est anticiper légèrement, et cela tient sans doute à ce fait que, les œuvres d'orfèvrerie de cette époque étant très rares aujourd'hui, on s'en forme une opinion non pas sur l'étude directe des pièces qui ont subsisté, mais d'après l'examen de gravures anciennes qui ne sont pas toujours véridiques quant à l'année exacte de ce qu'elles reproduisent. Or, en ces matières, il faut pousser jusqu'à l'extrême le scrupule des dates. En réalité, le style rocaille, mis à la mode par Meissonnier, n'atteignit son épanouissement que quelque temps après la mort du Régent. Qu'il ait commencé à se manifester en 1720, et qu'il ait trouvé dans l'état d'esprit de la société d'alors, dans le bouillonnement d'idées qui transforma les arts comme tout le reste, un terrain favo-

(1) Cf. Victor Champier, *Histoire du Palais-Royal*, t. Ier, pages 309 et suivantes.

rable à son développement, rien de plus certain. Mais ce n'est guère qu'entre les années 1725 à 1750, que l'impulsion donnée par les novateurs, puis transmise par une armée de dessinateurs, d'architectes et de sculpteurs qui renchérirent sur les fantaisies du début, produisit tous ses effets.

Le Musée centennal de l'Orfèvrerie, à l'Exposition de 1900, a fourni à cet égard les plus précieuses et les plus formelles indications. Les œuvres de l'époque de la Régence qu'on admirait dans les collections de Mme Burat, de MM. Boin-Taburet et Doistau, montraient les phases successives de la révolution qui s'opéra dans les formes et les ornements des objets aussitôt après la mort de Louis XIV, et



Théière Régence.
(*Musée centennal.*)

permettaient de suivre, pour ainsi dire, étape par étape, le mouvement tout d'abord incertain et timide, puis de plus en plus accentué et émancipé dans le sens du caprice à outrance.

Les trois flambeaux que nous donnons sont bien de l'époque de la Régence comme leurs poinçons nous l'affirment; le premier (*page* 71) a gardé du siècle précédent sa construction logique, le pied rond bien assis, décoré de coquilles encadrées, le fût ferme et puissant, couronné par des mufles de lions et cannelé en spirale; le second (*page* 72), appartenant à Mme Burat, marque bien la deuxième étape, on le croirait encore, au premier aspect, dessiné par Le Brun, tant il a gardé la construction architecturale des belles années du grand règne, la fermeté et la pureté des lignes, la rigueur des proportions. Déjà, il laisse apparaître, dans les détails de son décor, dans l'expression de la figure qui orne le haut du balustre, dans la disposition de la base à cinq pans, un certain

souci de rendre plus agréable et avenante une forme qui était devenue classique et presque banale. L'œuvre est absolument caractéristique et d'une rareté insigne; elle doit dater des tout premiers moments de la Régence. C'est le balbutiement à peine formulé de l'art nouveau qui va prendre son essor. Cet art, on le voit dans un troisième flambeau (*page* 73), d'allure encore un peu gauche, qui s'essaye aux douceurs des courbes, aux molles délicatesses remplaçant les lignes viriles de l'âge précédent, aux combinaisons hybrides d'ornements empruntés plus ou moins à Bérain, avec les entrelacs et les coquilles, mais sans originalité bien franche. Le mélange de deux influences contradictoires semble lui donner une apparence vieillotte. Puis, le voici dans l'éclat de sa grâce jeune et fraîche. Le papillon est sorti de sa chrysalide. Le style s'affirme, se précise, prend conscience de son indépendance, et se dégage de toute imitation.

Cafetière Marabout.
(*Musée centennal.*)

De plus en plus, l'orfèvrerie rejette les lignes architecturales; mais elle garde encore, dans ses plus audacieuses nouveautés, une construction logique, des proportions harmonieuses, l'unité toujours lisible de la forme sous la diversité des ornements. Considérez l'écuelle de vermeil avec son plateau prêtée par Mme Burat (*page* 74); c'est un des plus parfaits spécimens de cet art charmant. Le galbe en est d'une souplesse exquise; quant à son exécution, elle révèle une habileté consommée, avec son ornementation si sobre et si élégante, posée comme une dentelle sur le marli du plateau et sur le couvercle par le procédé du *tracé ciselé,* qui rappelle un peu les nielles de la Renaissance et qui fut alors très en faveur.

Une théière (*page* 75) faisant partie de la collection de Mme Burat est une pièce très rare, dont la composition et l'exécution sont également intéressantes. De forme ventrue, au pied godronné, à la pause unie, la collerette est seule décorée au tracé ciselé, dans le goût de l'écuelle dont nous venons de parler, elle est bien de l'époque de la Régence où l'on n'a pas oublié encore les dessins de Bérain; le bandeau quadrillé est égayé par quatre agrafes à coquille ciselées

avec un goût charmant; les deux rondelles simplement tournées servant de hottes pour agrafer l'anse en ébène, solide et bien en main.

Dans ces différentes pièces que nous avons reproduites, et qui sont les pièces les plus typiques qui figuraient au Musée rétrospectif à l'Exposition de 1900, on trouvait, réunies d'une façon saisissante, les qualités de l'art de la Régence; l'équilibre, l'opposition savante des parties moulurées et des contours arrondis, l'aimable noblesse de la composition et la suprême délicatesse de la facture. Ce sont bien là, en somme, les traits distinctifs du style de la Régence, de 1715 à 1723, tels qu'ils dominent dans l'album de Robert de Cotte, de même que dans les œuvres d'argenterie qui ont survécu.

Nous avons trouvé également, parmi les pièces exposées au Centennal, une cafetière à côtes très simples et fermes (*page* 76), et dont le bec à mascaron est bien dans le caractère de cette époque quoiqu'elle ne nous paraisse pas de fabrication française; il était intéressant de la reproduire, tout au moins pour montrer le degré d'influence de notre art national sur la production étrangère de la même époque.



Dessin de Bérain.



Cartouche par Meissonnier.

CHAPITRE TROISIÈME

Epanouissement du style rocaille. Ses excès et ses chefs-d'œuvre, 1723 à 1750. — Les orfèvres Meissonnier, Delaunay et Ballin le neveu. — Grande renommée de Thomas Germain. — Influence de la Cour sur le goût.



N 1723, lorsque, après la mort du Régent, Louis XV prit les rênes du pouvoir, il y avait à Paris une douzaine d'orfèvres de très grande réputation débordés par les commandes, et ceux-là mêmes qui étaient le plus attachés aux traditions durent subir l'entraînement général et accepter souvent l'intervention des arbitres étrangers à leur profession que la mode leur imposait. C'est alors que les extravagances du genre rocaille commencèrent à être à la mode, et que le style « baroque » prévalut définitivement et fit fureur. Parmi les artistes qui travaillèrent le plus, dit M. Henry Havard (1), à faire perdre à l'orfèvrerie française la solennité de ses formes et la symétrie de sa décoration, il faut citer, en première ligne, Gilles Oppenord, le favori du régent,

(1) Henry Havard, *Histoire de l'Orfèvrerie*, page 438.

le décorateur du Palais-Royal, et Juste-Aurèle Meissonnier, dessinateur ordinaire de la chambre du roi. L'un et l'autre étaient étrangers, cependant ce sont eux qui aidèrent puissamment à créer en France un des styles les plus français que nous ayons jamais eus. Architectes tous deux, ils introduisirent dans nos arts décoratifs le mépris le plus absolu de l'architecture. La construction logique, la sage répartition des masses portantes, le respect de l'aplomb, que l'on avait jusque-là observés, furent brusquement répudiés par eux, et ce spectacle nouveau parut si charmant que, — bon gré, mal gré, — les artistes spéciaux durent se conformer



Surtout de Meissonnier.

à ces troublants exemples... Mais cette dérogation aux lois de l'exigeante raison n'empêchait pas cependant les orfèvres parisiens de produire, dans ce genre qu'ils qualifiaient eux-mêmes de baroque, une quantité extraordinaire d'œuvres charmantes, d'une forme assurément tourmentée, aux contours tarabiscotés, gondolés, cannelés et surchargés d'ornements, dont l'échelle n'était pas toujours convenablement calculée, mais si bien appropriée à leur usage, d'un galbe si souple, d'une ampleur si gracieuse, d'une si amusante saveur, que l'on partage, malgré soi, l'enthousiasme que cette curieuse production suscita, non seulement en notre pays, mais encore au delà de nos frontières (1). Il y eut d'ailleurs des degrés dans le genre rocaille. Je veux dire que tandis que certains orfèvres, pour paraître en avance sur la mode, se laissèrent aller aux pires extravagances, d'autres, au contraire, — et ceux-là travaillaient en général pour la Cour, — essayèrent, sinon de réagir, du moins de conserver la mesure et le goût dans les

(1) Henry Havard, *Histoire de l'Orfèvrerie*, page 441.



Portrait de J.-A. MEISSONNIER

hardiesses de leurs compositions. Ainsi, le vieux Nicolas Delaunay, gendre de l'illustre Ballin, l'ancien orfèvre de Louis XIV, à qui fut commandée en 1722 la toilette de l'Infante, se refusa jusqu'à sa mort, en 1727, à suivre le mouvement. Il resta fidèle aux traditions de son beau-père, et à l'art du grand siècle. Meissonnier lui-même, l'inventeur du genre, ne s'est-il pas gardé des écarts ridicules commis par ses soi-disant imitateurs dans les pièces d'orfèvrerie qu'il a dessinées pour Louis XV.



Soupière aux écrevisses.
(*Meissonnier.*)

Oppenord et Meissonnier eurent une influence bien différente sur les arts de leur temps; Gilles-Marie Oppenord était surtout architecte et décorateur. Le régent l'avait choisi comme directeur général de ses bâtiments et jardins. L'œuvre gravée qu'il a laissée ne nous fait connaître qu'un très petit nombre d'objets pouvant se rapporter à l'art de l'orfèvre. Ce sont surtout des motifs d'architecture, de décoration d'appartement et d'objets mobiliers. Sa production, plus sévère dans les formes et les contours, caractérise la première phase du nouveau style appelé Régence, et s'éloigne sensiblement de celle de son émule Juste-Aurèle Meissonnier, qui inaugura la deuxième phase du style Louis XV, que l'on appela le style Rocaille et plus tard Rococo.

Meissonnier, qui était aussi architecte mais surtout décorateur, était en réalité un orfèvre; reçu maître en 1725, il signait ses œuvres de ses poinçons : J. O. R. Il habita longtemps la rue Fromenteau, où il avait boutique. Il a laissé un recueil de dessins dans lequel il avait recueilli les modèles qu'il avait rêvés ainsi que les dessins des pièces exécutées sous sa direction ou dans ses ateliers.



Soupière au gibier.
(*Meissonnier.*)

Nous avons choisi dans ce livre les pièces qui pouvaient le mieux nous édifier

sur le caractère des œuvres de son invention. Les dessins de la soupière aux écrevisses et de celle au gibier, que nous donnons, nous dispensent de toute description. Elles sont tourmentées à l'excès; la rugosité de leurs saillies est inquiétante, et on se demande si elles n'ont pas été faites pour le dressoir plutôt que pour l'usage de la table; mais quelle merveille de délicatesse elles pouvaient devenir entre les mains d'un habile ciseleur.

Le surtout un peu encombrant qui réunissait sur son plateau les différentes pièces du service de table : pot à oille au sommet encadré par des bras de



Nef du roi par Meissonnier.

lumière, seaux à rafraîchir; aux extrémités, salières, huiliers et boites à épices, ne devait pas être d'un usage bien pratique, mais quelle superbe décoration pour le buffet d'une salle à manger, dont la boiserie en chêne sculpté aurait été exécutée sur les dessins de Meissonnier.

D'une composition tourmentée et de forme singulière, ce surtout ne fut probablement pas exécuté, il devait être un projet émané de sa verve facile. Mais il donne une idée très nette du style de Meissonnier, lorsqu'il se laissait aller aux caprices d'une imagination bizarre qui oubliait quelquefois la destination de l'objet rêvé.

Il n'en est pas de même de la nef d'or du roi Louis XV; quoique encore un peu tourmentée, le galbe est si gracieux, l'ornement qui décore la nef est si

souple, et enveloppe si bien la forme qu'on comprend la réputation que ces œuvres avaient méritée. Le seau à rafraîchir, qu'il exécutait en argent pour le duc de Bourbon, doit, comme la nef, appartenir à une époque assagie, et bien loin du jeu des écarts de la Rocaille, qui ont fait accuser Meissonnier par Paul Mantz, d'avoir été le grand corrupteur du goût de la première moitié du dix-huitième siècle.

Parmi les maîtres orfèvres en faveur de 1715 à 1750 et dont les inventions ont eu quelque importance il nous faut citer Claude Ballin le neveu, qui avait à cette époque une soixantaine d'années (1) et qui conserva jusqu'au bout une vogue extraordinaire dans la clientèle la plus aristocratique de la France et de l'Europe. Tout en se montrant moins intransigeant que son confrère Delaunay et en suivant assez docilement les idées nouvelles, il ne dépassa pas les limites raisonnables; aussi se lamentait-il dans les derniers temps de sa vie sur « ce qu'on gâtait les belles formes en substituant aux sages ornements des anciens « *des escrevices, et* » *des lapereaux, qui ne sont* » *pas faits pour garnir le dehors* » *de vases d'orfèvrerie* ». C'est Claude Ballin qui avait exécuté la charmante couronne du sacre de Louis le Bien-Aimé. En 1726, il prouva qu'il n'était pas si rebelle à introduire un peu de pittoresque dans l'orfèvrerie en composant pour le maréchal Denon, gouverneur du Milanais, un surtout de table dont le sujet était *la fête de Comus*. Un autre, qu'il fit, en 1742, pour le roi d'Espagne, représentait des scènes de chasse, « des chasseurs et des chas- » seuses », des pièces de gibier. Plus l'artiste vieillissait, plus il était contraint de suivre le public dans ses prédilections grandissantes pour les rocailles, et on put le constater quand il acheva, en 1751, le splendide service du marquis de la Ensenada, ambassadeur d'Espagne, que tout Paris alla voir et qui fit sensation.



Seau à rafraîchir.
(*Meissonnier.*)

Barbier, dans son journal, en consigna l'apparition comme un fait notable, et

(1) Claude Ballin mourut le 17 mars 1754, à l'âge de quatre-vingt-treize ans. Il était né en 1661, on le désignait habituellement sous le nom de Claude II pour le distinguer de son oncle, l'illustre Claude Ier Ballin, l'orfèvre de Louis XIV, mort en 1678.

le *Mercure* (1) en publia la description. La base du surtout « contournée en une baroque agréable » simulait une mer agitée par les flots que dominait Neptune, assis dans une conque marine traînée par des chevaux, le trident en mains, l'air courroucé, tandis qu'autour de lui, nageaient des Naïades joyeuses qui se jouaient au milieu des roseaux brisés par le vent, et des enfants occupés à prendre des poissons. On sait si, depuis, ce sujet fut exploité!



Bouillotte en or sur son réchaud, de Marie Leczinska, par Thomas Germain.

L'orfèvre dont l'influence à cette époque s'exerça le plus heureusement et avec le plus d'éclat, fut, à coup sûr, Thomas Germain. Initié à la pratique de sa profession dans l'atelier de son glorieux père Pierre Germain (2) qu'il avait perdu de très bonne heure, ayant étudié la peinture avec Bon-Boulogne, la sculpture avec Legros, et l'architecture qu'il connaissait à fond, il avait terminé son éducation par un long séjour en Italie. Il s'était trouvé tout



Jatte de Marie Leczinska, par Thomas Germain.

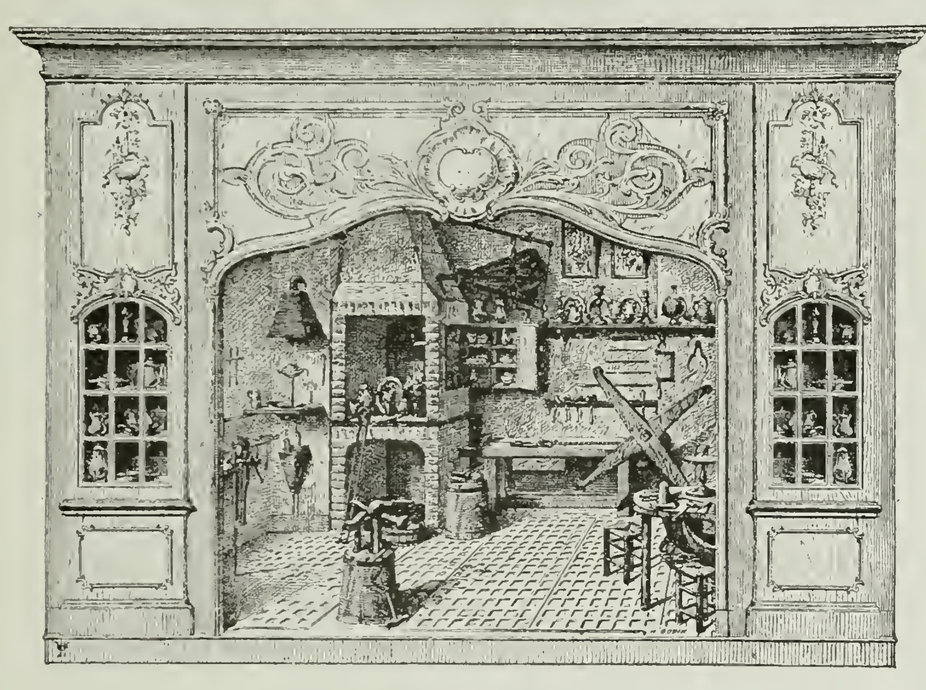
préparé lors de son retour à Paris en 1706, grâce à ses brillantes relations, à ses bonnes manières et à son talent, au rôle qu'il allait jouer. On l'a vu, le Régent

(1) *Le Mercure*, nº de juin 1751.

(2) Il ne faut pas confondre ce Pierre Germain, orfèvre du roi Louis XIV, père de Thomas Germain et grand-père de François-Thomas Germain, avec un autre orfèvre du dix-huitième siècle qui porte également le nom de Pierre Germain, lequel est l'auteur du volume : *les Eléments d'orfèvrerie*, publié en 1748. Il en sera question plus loin. Cette confusion qui a été commise par des écrivains éminents, tels que Paul Mantz et L. Courajod, a donné lieu à de fréquentes erreurs.

en fit son orfèvre attitré. Il fut vite en faveur à la Cour et les personnages les plus en vue ne tardèrent pas à en faire leur fournisseur de prédilection.

Ses premières commandes officielles furent des œuvres religieuses. Il exécuta notamment pour la chapelle de Fontainebleau un encensoir qui lui valut les encouragements de Louis XV, puis c'est à lui que fut confiée, en 1726, l'exécution de la toilette de la reine Marie Leczinska. La bouillotte en or avec son réchaud qui appartient à M. Chabrières Arles, et qui était exposée au Petit Palais, est un des rares spécimens de cette précieuse orfèvrerie; il réussit



Atelier de Th. Germain.
Reconstitution ayant figuré à l'Exposition de 1889.

si bien dans cette entreprise, il sut mettre tant d'ingéniosité et de nouveauté dans la décoration des trente-cinq pièces dont elle se composait : cuvette, pot à eau, miroir, gobelet, flacons, boîtes à poudre, à pâtes et à mouches, flambeaux, jattes, gantières, coffre à bijoux, etc., que toutes les grandes dames voulurent en posséder de sa main. Il sembla un moment avoir la spécialité des ces riches orfèvreries.

Le *Mercure de France* de septembre 1726, décrivant ce service à toilette, signale notamment les jattes qui en faisaient partie; chaque jatte était faite en forme de nacelle dont la poupe et la proue étaient ornées « d'enfants occupés à » lier un dauphin avec des festons, lesquels régnaient sur tout le fond ».

Il en fit pour la reine d'Espagne, pour une princesse du Brésil, pour la Dauphine, et une quantité d'autres femmes de qualité. Sa production s'étendit aux

objets les plus variés, et sa verve féconde fit resplendir sur les tables de tout ce qu'il y avait d'illustre dans la société de ce temps, les beautés d'une orfèvrerie infiniment gracieuse, mouvementée et chatoyante. Le duc de Luynes qualifie Thomas Germain de « fameux orfèvre en grande réputation dans toute l'Europe » (1). Mariette déclare que « c'est le plus excellent orfèvre que la France ait eu depuis le célèbre Ballin » (2).

Ses compositions sont restées un modèle parfait de grâce et d'élégance, le type le plus achevé de ce style si français, et surtout le plus naturel. De là cette renommée si méritée qui lui valut d'être chanté par Voltaire, qui dans l'épître adressée à Phyllis vantait sa *main divine* (3).

Il n'est point de louanges qui ne lui soient décernées et partout on s'arrache ses œuvres qui passent, même de son vivant, pour des merveilles qu'on ne se permet pas de discuter, pour des modèles d'un goût impeccable.

Son portrait peint par Largillière, qui fait aujourd'hui partie de la collection de M. Odiot, nous le montre dans son atelier avec sa femme Denise, fille de Gauchelet, orfèvre.

Thomas Germain fut essentiellement l'orfèvre à la mode : mieux que cela, il fut l'orfèvre de savoir et de raison, le plus instruit peut-être qui ait jamais existé, l'incarnation pour ainsi dire de l'orfèvrerie française. Son nom respecté continua longtemps après sa mort à être invoqué dans sa corporation, comme celui d'un maître sans égal. Il domine le dix-huitième siècle tout entier, et défie toute comparaison. Si, lui aussi, ne put faire autrement que de sacrifier au genre rocaille et à la « Chinoiserie », il ne versa en aucune circonstance dans les cocasseries invraisemblables de beaucoup de ses confrères. C'est ce que se plaît à faire ressortir Mariette quand il écrit : « Si M. Germain ne copie pas tout juste l'antique, et si, pour se prêter au goût régnant, il se livre à des formes irrégulières, il ne donne jamais dans des écarts blâmables » (4).

Il est vrai d'ajouter qu'il s'éloignait passablement de l'antique, plus que ne semble le reconnaître Mariette, quand il imaginait ses pots à oille (5), ces légu-

---

(1) Duc de Luynes, *Mémoires*, t. IX, page 83.

(2) P.-J. Mariette, *Abécédario*, t. II, page 298.

(3) Voltaire, *XXIIIe Épître*, connue sous le titre les *Vous* et les *Tu*.
Phyllis n'était autre que Mlle de Livri, jeune et jolie personne qui se destinait au théâtre, reçut des leçons de Voltaire et devint sa maîtresse. Après avoir renoncé au théâtre, elle épousa un riche gentilhomme, M. de Gouvernet, et mena un grand train de maison.

Non, Madame, tous ces tapis
Qu'a tissés la Savonnerie,
Ceux que les Persans ont ourdis,
Et toute *votre* orfèvrerie,
Et ces plats si chers que Germain
A gravés de sa main divine,
Et ces cabinets où Martin
A surpassé l'art de la Chine,

Vos vases japonais et blancs,
Toutes ces fragiles merveilles,
Ces deux lustres de diamant
Qui pendent à *vos* deux oreilles,
Ces riches carcans, ces colliers,
Et cette pompe enchanteresse,
Ne valent pas un des baisers
Que *tu* donnais dans *ta* jeunesse.

(4) P.-J. Mariette, *Abécédario*, t. II, page 298.

(5) L'usage du *pot à oille* ou pot à ouille (du mot espagnol *olla* qui signifie *marmite*) se développa grandement au dix-huitième siècle. C'était ce que nous appellerions aujourd'hui une terrine; on y faisait



Portrait de Thomas GERMAIN et de sa femme Denise.

(*Collection Odiot.*)

miers, ces soupières dont le corps était entièrement formé d'arêtes rocailleuses, de volutes et de godrons en tourbillons, et dont le couvercle était surchargé d'animaux divers. L'artiste, malgré tout, savait éviter les intempérances des Meis-



Candélabre en or de Louis XV, dessin de Th. Germain.
(Collection de M. le baron Pichon.)

sonnier ou des autres fervents de la rocaille, en conservant à ses ustensiles un

---

des espèces de pâtés dans lesquels il entrait toutes sortes de viandes, et surtout du gibier; les pots à oille, qui avaient ordinairement d'assez grandes dimensions, comprenaient des accessoires variés, un bassin rond, une grande cuillère, le tout pesait de 30 à 60 marcs. Ils furent remplacés au siècle suivant, sous la Restauration, par les soupières.

aspect solide et ferme, une ligne dominante, une apparence en rapport avec leur destination. Son éducation classique se reconnaissait à ce respect des principes et à cette science de composition, ce fut là le grand mérite de Thomas Germain, d'autant plus remarquable qu'il avait à résister à des entraînements qui auraient pu facilement le faire dévier.

Une autre qualité qui lui fait honneur, c'est la conscience qu'il mit à traduire les ornements empruntés à la nature, à donner l'aspect de la plus parfaite vérité aux perdrix, poissons, légumes, sans commettre une faute de goût dans l'association toujours difficile du décor de réalité au décor de convention. Un de ses contemporains, Lempereur, dans son *Dictionnaire des artistes*, l'apprécie en ces termes : « Germain inventait facilement et sans se répéter, il traitait les figures en » habile sculpteur ; son goût d'ornement est pur, sage, ses formes sont agréables, » riches et élégantes sans être tourmentées, et son exécution est telle que le tra- » vail du ciselé disparaît et ne laisse apercevoir que la nature et le vrai caractère » de l'objet représenté. »

L'architecte Blondel, dans son ouvrage sur l'architecture française, déclare qu'il portait si loin la perfection de son art, « qu'il lui était arrivé plus d'une fois » de recommencer son ouvrage, parce que les ouvriers qu'il employait, quoiqu'il » choisît ce qu'il y avait de plus habile, en avaient négligé une partie. Aux talents » qu'il avait reçus de la nature pour sa profession, Germain joignait une profonde » connaissance du dessin, de la sculpture et de l'architecture ».

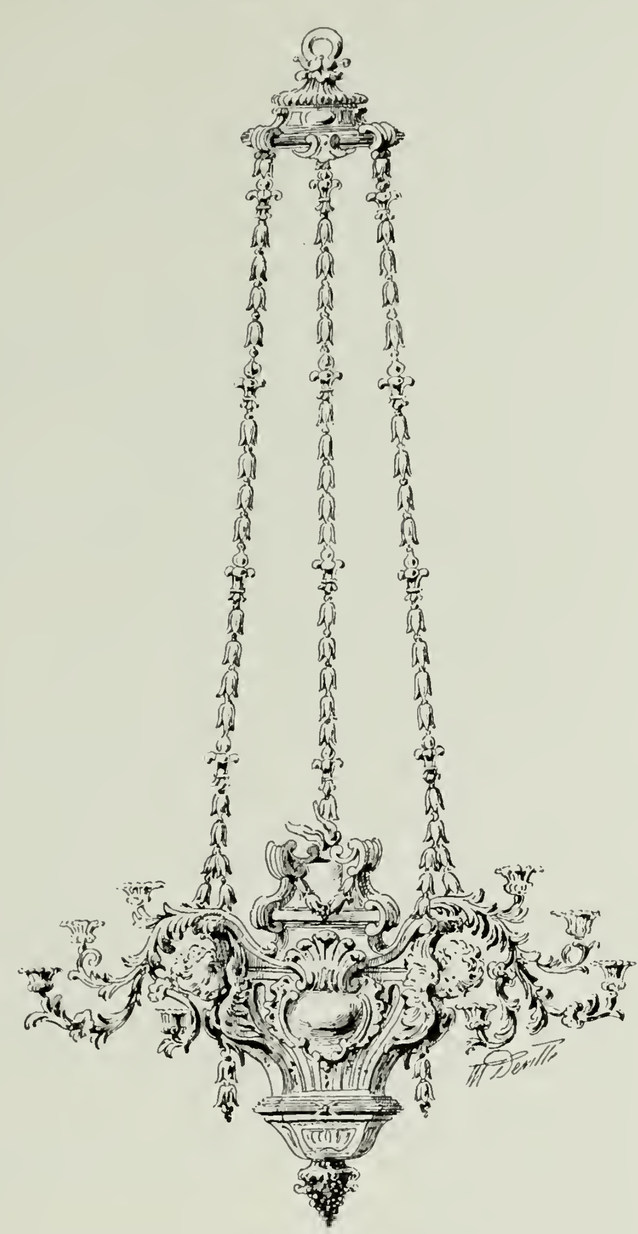
Sculpteur, il l'était, les nombreuses figures d'Amours qui décorent les services du roi de Portugal en témoignent. Elles sont si bien modelées qu'un biographe érudit des Germain, M. G. Bapst (1), bien au courant lui-même, et par expérience professionnelle, de l'aide que le statuaire de nos jours apporte aux œuvres d'orfèvrerie, déclare avoir été tenté de les attribuer à un illustre sculpteur de son temps. Il a fallu la lumière brutale de documents d'archives irréfutables pour l'arracher à ce doute. La collection de modèles qu'il laissa à son fils François-Thomas Germain, lequel à sa mort en 1748 prit la succession de sa maison (quoiqu'il n'eût alors que 22 ans), constitua pour celui-ci un véritable trésor. Nous verrons dans un chapitre suivant que ce dernier ne se fit pas faute d'y puiser, et que ce fut en grande partie avec les chefs-d'œuvre accumulés par le père, que le fils se tailla une bonne part de sa réputation.

Architecte, il l'était aussi, ses œuvres d'orfèvrerie le prouvent; il avait reçu cette éducation qui porte l'artiste à respecter toujours la logique et le principe de la construction. Son goût personnel s'était épuré et formé par l'étude des monuments antiques. Il avait même fait œuvre d'architecte en construisant à la demande des chanoines de Saint-Thomas, sur l'emplacement de Saint-Thomas

---

(1) G. Bapst, *les Germain*, page 94 et suivantes.

du Louvre, une église à la place de celle qui venait de s'écrouler. Blondel nous initie à la construction de l'église et a conservé les dessins du chœur, du portail et de la nef dont il donne la description. « La composition en est fort ingénieuse, » dit-il, d'une noble simplicité et sa construction d'une » forme élégante. La communauté, pénétrée de tout ce » que Germain avait fait pour » la nouvelle église, qu'il a fait » construire, par ses soins, » ses travaux personnels, sur » ses dessins et ses modèles, » dans un état de perfection » et de beauté qui rend cet » édifice un des plus beaux » et des plus parfaits qu'il y » ait dans ce genre à Paris, et » ne sachant comme elle pouvait lui témoigner sa reconnaissance, décida de concéder à lui et à ses descendants à perpétuité la jouissance d'une tribune pour » suivre les offices, ainsi que » le *cavot* le plus prochain du » sanctuaire pour servir de » sépulture au sieur Germain » et à sa famille. »



Lampadaire de Sainte-Geneviève, dessin de Th. Germain.
(*Collection de M. le baron Pichon.*)

Lorsqu'il mourut, Thomas Germain était à l'apogée de sa gloire, les commandes affluaient et de la cour et des églises. La girandole d'or, qu'il fit pour le roi Louis XV et dont nous donnons le dessin, fut son dernier ouvrage. Ce dessin (*page* 91), qui fait partie de la collection du baron Pichon, est de la main même de Germain. Il est tellement précis, qu'on pourrait s'en servir pour reconstituer un candélabre identique. Il laissait inachevé un lampadaire destiné à être offert à Sainte-Geneviève par le prévôt et les échevins de la Ville de Paris

en accomplissement d'un vœu adressé à sainte Geneviève, patronne de Paris, pour obtenir la cessation d'un fléau qui décimait alors la population. La délibération du 30 mai portait que cet ouvrage d'orfèvrerie serait « travaillé avec » tout l'art dont notre siècle est capable, pour estre placé à perpétuité dans » le chœur de la dite église devant l'autel » (1). Ce fut son fils, François-Thomas Germain, qui l'acheva.

La réputation que lui avaient faite en France ses talents et sa personnalité avait dépassé les frontières, et, à sa mort, le roi de Portugal, pour lequel il avait produit tant de chefs-d'œuvre, fit célébrer à ses frais dans la cathédrale de Lisbonne un service solennel auquel assistèrent tous les artistes de la ville.

Un ancien garde de l'orfèvrerie du nom de Lecain, contemporain de Germain, disait de lui qu'il était l'homme le plus remarquable dans cette partie, et que ses ouvrages serviront éternellement de modèles à tous ses successeurs. Il ne savait pas si bien dire.

Ce grand artiste a dû, en effet, produire un nombre considérable d'œuvres remarquables, et les rares pièces qu'il nous a été donné de voir portent l'empreinte de son goût et de sa puissante originalité. D'une exécution irréprochable, sobre dans les détails, élégante dans la composition, toujours raisonnée, elles nous font déplorer une fois de plus la destruction impie des œuvres de ce grand artiste.

M. G. Bapst, qu'il faut toujours citer quand on parle des Germain, ne connait de cet orfèvre que trois pièces authentiques existant encore : Une écuelle en vermeil exécutée en 1733, sous Hubert Louvet; M. Paul Eudel l'a publiée dans son recueil « Soixante Planches d'orfèvrerie », et en attribuait la paternité à François-Thomas Germain et la propriété au cardinal Farnèse. C'est une double erreur; né en 1726, François-Thomas Germain n'avait que sept ans, il était donc impossible qu'il en fût l'auteur. D'ailleurs, les poinçons relevés par M. Eudel sur la pièce qu'il a eue entre les mains, et que nous avons reproduits et commentés plus loin au chapitre IV, ne peuvent laisser de doute à cet égard, et le dernier des Farnèse était mort en 1731 (2).

Le corps de l'écuelle est simple et de la forme coutumière; mais la bordure à filets enrubannés, accostée de deux oreilles plates très finement ciselées, lui donne un suprême aspect de richesse et d'élégance. Les oreilles portent en relief les armes du cardinal encadrées de rinceaux Louis XV. Le couvercle,

---

(1) G. Bapst, *les Germain*, page 80 et suivantes.

(2) Dans une communication faite récemment à la Société de l'histoire de l'art français, M. J.-J. Marquet de Vasselot, attaché au Musée du Louvre, constate que si l'écuelle de Germain porte les armoiries d'un cardinal, ce ne sont point celles des Farnèse, qui sont « d'or à six fleurs de lis d'azur », mais bien celles du cardinal portugais João da Motta e Silva, qui sont « de sinople à cinq fleurs de lis d'or ».

La similitude des emblêmes a pu tromper M. Paul Eudel. Mais l'attribution de M. Marquet de Vasselot est certaine, car le cardinal da Motta e Silva était ministre du roi de Portugal, Jean V, à l'époque où Thomas Germain travaillait pour la Cour; il n'est pas surprenant qu'un ministre de ce prince se soit adressé à lui.

décoré d'ornements gravés et ramoleyés et sur le dôme de canaux creux en spirales, est surmonté d'un artichaut fondu et ciselé dont l'exécution est particulièrement précieuse. Dans l'intérieur, on retrouve le goût recherché de l'orfèvre qui en a relevé la monotonie par une gravure délicate. Le plateau, de forme oblongue et à contours, présente un décor analogue à celui de l'écuelle et porte, gravées au centre, les armes du cardinal. Le contour est conçu pour encadrer les oreilles de l'écuelle, et, lorsque celle-ci est posée sur son plateau, l'effet d'ensemble est absolument exquis. Cette écuelle, pure merveille de goût et d'exécution, suffirait à immortaliser le nom de Th. Germain.



Ecuelle en vermeil, exécutée par Thomas Germain (1).
(*Collection Paul Eudel.*)

Un flambeau à tête de bélier, d'une construction si bien raisonnée et d'une ornementation sobre et élégante; il fit partie de la collection du baron Pichon; et enfin un flambeau d'étude à deux lumières, sur un socle à cannelures, deux branches s'enlacent pour maintenir une douille destinée à recevoir un abat-

(1) Après avoir fait l'ornement de collections d'amateurs célèbres : Léopold Double, Paul Eudel, prince Demidoff, elle vient d'être achetée par les Amis du Louvre, et fera désormais partie de nos collections nationales.

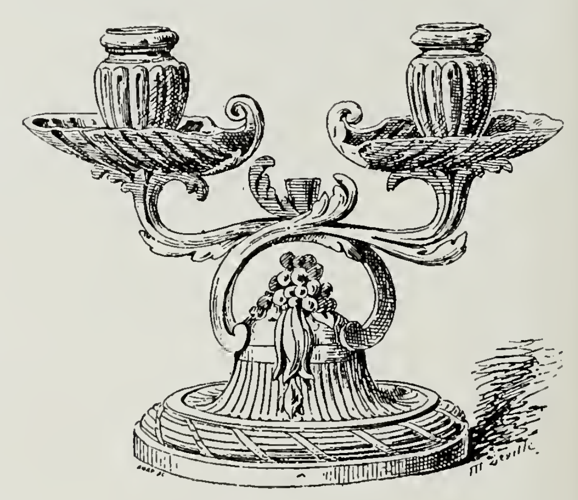
jour, les bobèches sont des vases à godrons portés dans des coquilles qui servent de bassins. Les poinçons donnent la date de 1747. Il fit également partie de la collection du baron Pichon.



Flambeau à têtes de bélier.
(Dessin de *Th. Germain*.)

De tels exemples suffisent pour donner à penser que ce ne furent pas les orfèvres de la Cour qui se livrèrent aux excès du genre baroque qu'on a à regretter dans certaines œuvres de cette époque. La Cour, en définitive, restait ce qu'elle avait toujours été depuis l'origine de la monarchie française, le centre permanent de l'élégance et du goût, dont l'influence, bienfaisante et féconde, s'exerçait sur l'industrie.

Mais il se produisit alors, ce qui était déjà arrivé au milieu du seizième siècle, au commencement et vers la fin du dix-septième : l'envahissement par les hommes d'argent de la haute société, le luxe désordonné de ceux-ci, l'étalage frénétique de leurs richesses, sans mesure et sans goût, eurent sur les arts la répercussion la plus fâcheuse. Dans ce moment critique, la Cour fut certainement le refuge, la planche de salut des artistes, la gardienne des traditions, ou plutôt le guide, l'élément pondérateur qui empêcha les décorateurs de tomber dans les pires excentricités. C'est pour cette classe des gens de finances, c'est pour la tourbe des vaniteux et des parvenus qui foisonnaient alors, et se poussaient par tous les moyens, que l'orfèvrerie se laissa aller à des fantaisies inacceptables, à ces grossières erreurs de proportions, à ce déchiquetage des formes, à ces compositions échevelées, ridiculement confuses et prétentieuses, dont les contemporains, dans les *Mémoires* et les journaux du temps, se moquaient si justement. En 1754, le dessinateur



Flambeau de bureau.
(Dessin de *Th. Germain*.)

Cochin envoyait au *Mercure* sa spirituelle *supplication aux orfèvres*, où il raillait si vertement et avec tant de justesse les exagérations commises. « Nous leur se-
» rions infiniment obligés, disait-il, s'ils voulaient bien ne pas changer la destina-
» tion des choses, et se souvenir, par exemple, qu'un chandelier doit être droit et
» perpendiculaire pour porter la lumière, qu'une bobèche doit être concave pour
» recevoir la cire qui coule, et non pas convexe, pour la faire tomber en nappe
» sur le chandelier, et quantité d'autres agréments, non moins déraisonnables,



Flambeau Louis XV.
Collection de Mme Burat. — Musée centennal.

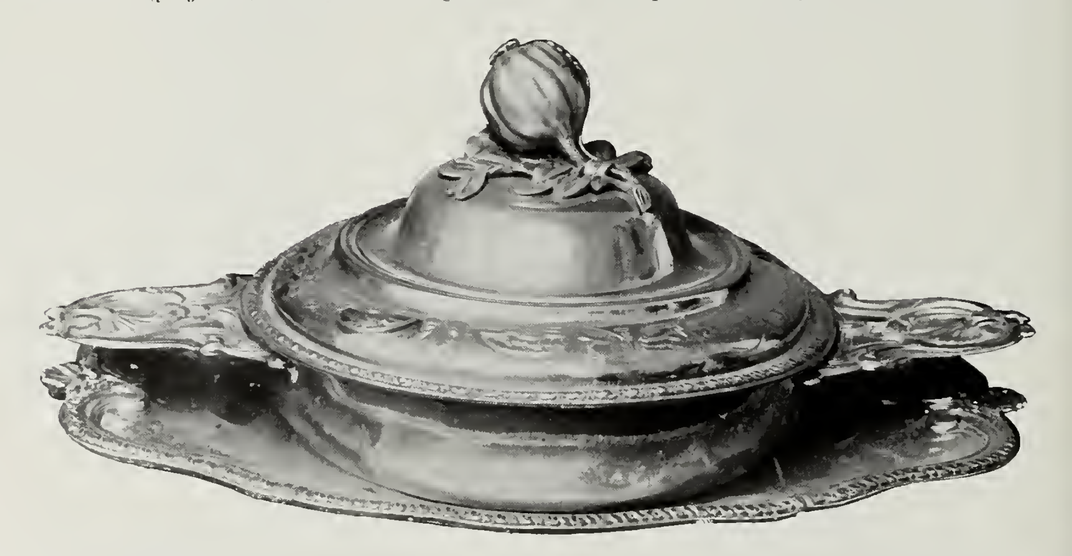


Flambeau Louis XV.
(*Les Germain*, par Bapst.)

» qu'il serait trop long de citer. » Quelques mois après paraissaient dans le même journal, sous le titre de *Conseils à un artiste pour faire observer certaines règles sur l'art de la décoration*, les réflexions suivantes qui ne sont pas moins judicieuses : « Sont priés les orfèvres, lorsque sur le couvercle d'un pot à
» ouille, ou sur quelque autre pièce d'orfèvrerie, ils exécutent un artichaut ou
» un pied de céleri de grandeur naturelle, de vouloir bien ne pas mettre à côté
» un lièvre grand comme le doigt, une allouette grande comme le naturel et
» un faisan du quart, ou du cinquième de sa grandeur, des enfants de la même
» taille qu'une feuille de vigne : des figures supposées de grandeur naturelle,
» sur une feuille d'ornement qui pourrait à peine soutenir sans plier un petit

» oiseau; des arbres dont le tronc n'est pas si gros qu'une de leurs feuilles, » et quantité d'autres choses aussi bien raisonnées. » Ces critiques pleines de bon sens étaient sans doute très justifiées. Mais encore une fois elles visaient les orfèvres d'un talent inférieur bien plus que les maîtres de la profession.

Dans les collections du Musée centennal, à l'Exposition de 1900, il n'y avait qu'un très petit nombre de pièces d'orfèvrerie appartenant à la première période du règne de Louis XV. On n'en trouvait pas ayant le caractère du style baroque, avec les exagérations ou les erreurs de proportion que signalait Cochin. La seule qui rappela un peu le genre de Meissonnier était un flambeau appartenant à Mme Burat (*page* 97). Encore témoigne-t-il d'une inspiration singulièrement assagie :



Légumier et son plat.
(Collection de Mme Burat. — Musée centennal.)

ses ornements rocailleux n'offrent point d'aspérités dangereuses pour les doigts, et la forme, qui n'a rien de compliqué, est très raisonnablement affirmée. On en peut dire autant de la cafetière si remarquable, évasée par le bas, et ressemblant à ces espèces de coquemar ou de bouillotte qui firent leur apparition à cette époque, et qu'on désigna sous le nom de *marabout* (*page* 99) : la forme en était empruntée aux vases orientaux qu'on importait alors en France en grandes quantités, et dont raffolaient les gens de la haute société. Que ce soit une cafetière ou un marabout, l'objet n'en était pas moins extrêmement intéressant en ce qu'il réunit au style rocaille très accusé un caractère de vigoureuse et mâle simplicité qui constitue son originalité. On remarquera avec quelle belle fermeté sont tracés sur le corps de cette pièce les godrons en creux, qui en sont pour ainsi dire le seul décor, et avec quelle franchise sont accusés et le bec et le bouton qui doit servir à soulever le couvercle. Peut-être faut-il également attribuer à cette période, aux environs de 1745, le légumier qui figurait dans le Musée

centennal (*page* 98). Cette pièce pourrait être signée de Thomas Germain, tant la composition a de noblesse, tant les ornements, dont la ciselure est parfaite, sont grassement et intelligemment modelés. En tout cas, cette œuvre indique le commencement de lassitude que montra le public pour l'ornementation rocaille à partir de l'année 1750 : On en avait décidément assez des extravagances du tarabiscotage, des décors déchiquetés, des saillies exubérantes, des motifs jetés pêle-mêle comme un défi au sens commun, des lignes constamment brisées par horreur de la symétrie, des feuillages qui ne ressemblent pas à des feuilages, des flots qui ne sont pas des flots, et de toutes ces gentilles cacophonies de formes papillotantes et déconcertantes, qu'on ne peut pas décrire, pour lesquelles il n'y a pas de noms dans les dictionnaires, et dont le chaotique assemblage fut la parure du mobilier français dans la première moitié du règne de Louis XV. La vogue de cet art avait duré vingt-cinq ans à peu près. C'était beaucoup. Le génie de notre race comporte trop de clarté, a trop le sens de l'équilibre, pour qu'on ne s'explique pas facilement qu'il se soit arrêté juste à temps dans la voie où il s'était aventuré.



Cafetière godronnée Louis XV.
(*Musée centennal.*)

Comment s'opéra cette modification? Il est difficile de le dire avec exactitude; mais il est curieux de remarquer que, dès le premier tiers du dix-huitième siècle, les violences décoratives de Meissonnier, et l'exagération des faiseurs de *rocailles*, avaient donné lieu à de timides protestations. Les connaisseurs délicats s'étonnaient tout bas de ce style excessif et flamboyant. Le président de Brosses écrivait vers 1740 : « Les Italiens nous reprochent » qu'en France, nos pièces de vaisselle d'argent sont contournées et recon- » tournées, comme si nous avions perdu l'usage du rond et du carré (1); que » nos ornements sont du dernier baroque : cela est vrai. » Mais la plainte du président de Brosses ne fut pas écoutée, et il fallut attendre que Cochin prît la parole et rappelât les orfèvres à la saine raison dans sa supplication aux orfèvres, de 1754, dont nous parlons plus haut.

A partir de 1750, insensiblement, et sans qu'on s'en rendît compte, le goût du baroque s'apaisa, l'effervescence du premier moment se calma; les imagina-

(1) Paul Mantz : Recherches sur l'orfèvrerie française. *Gazette des Beaux-Arts.*

tions en délire se replièrent. Il semble que les artistes, effrayés eux-mêmes par la profondeur du gouffre où ils couraient, aient senti le besoin de se ressaisir, de mettre un frein à leurs fantaisies par trop déraisonnées, en un mot de se régler. On resta encore fidèle au genre rocaille, mais avec plus de ménagements, une sorte de discipline, de réflexion et de jugement. C'est alors que ce genre prit véritablement les allures d'un style, avec ce que le mot comporte de fixité dans les principes, de choix raffiné et d'épuration des éléments dont il est l'essence.

Thomas Germain n'y fut certes pas étranger, et les orfèvreries authentiques, dont nous avons reproduit l'image fidèle, contrastaient avec celles exécutées sous l'influence de Meissonnier et de ses élèves.

Son goût et son expérience étaient si bien appréciés de ses contemporains, que dans la description des fêtes données par la Ville de Paris à l'occasion du mariage de Madame Louise-Elisabeth de France avec don Philippe, infant et grand amiral d'Espagne, les 29 et 30 août 1739, nous trouvons le nom de *Thomas Germain, écuyer, orfèvre ordinaire du roi*, associé à celui des échevins qui procédèrent à leur organisation, et vraisemblablement aussi à l'exécution de l'admirable recueil qui nous a conservé le souvenir de ces fastueuses réjouissances.



Ecusson de la Ville de Paris,
figurant dans le *Recueil descriptif des fêtes du mariage de Madame Louise-Elisabeth de France, en 1739.*



Fragment d'encadrement par Le Lorrain, exécuté pour le mariage du Dauphin avec la princesse Marie-Josèphe de Saxe, 1747.

CHAPITRE QUATRIÈME

La corporation des orfèvres et ses règlements.
Maîtres et apprentis. — Conditions du travail. — Poinçons de garantie.
Orfèvres connus de 1720 à 1750. Les « Éléments d'orfèvrerie »
composés par Pierre Germain (dit le Romain).
Spécialité des boîtes et tabatières à portraits.

VANT de pousser plus loin notre étude, il convient de nous arrêter un moment sur une question qui a son intérêt. Quelle était, au milieu du dix-huitième siècle, la situation des orfèvres en France? Comment se trouvait organisée leur corporation, et à quels règlements administratifs devaient-ils obéir? Quelles étaient les conditions du travail, les relations de maître à compagnons et apprentis, les garanties imposées pour l'authenticité de la valeur des ouvrages fabriqués? En un mot de quelle manière, au double point de vue économique et social, vivaient les orfèvres sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI?

Il faut remarquer que, parmi les corps de métiers, les orfèvres avaient de tout



Les orfèvres parisiens portant le dais à l'entrée du roi Louis XII à Paris (1498).

temps joui d'un sort privilégié. Dans les cérémonies publiques, les jours de grands cortèges officiels, ils marchaient immédiatement après les échevins, et bien souvent ils avaient été admis à l'honneur de porter le dais royal.

Les miniatures du quinzième et du seizième siècle, dont nous donnons les reproductions, nous ont conservé le souvenir de ces cortèges. A l'entrée du roi Louis XII à Paris, les orfèvres, vêtus de longues robes de velours cramoisi, portaient les hampes d'un « ciel de drap d'or broché, semé de fleurs de lys et de roses vermeilles ». A Rouen, à l'entrée de Henri II, les orfèvres portaient sur leurs épaules les plus beaux produits de leur art. Nulle corporation ne fut plus en faveur auprès des souverains, et la présence d'un orfèvre dans la résidence du prince était envisagée comme le signe caractéristique de son pouvoir souverain. La considération toute spéciale, qui naissait de cette familiarité, rejaillissait sur la corporation tout entière.



Pièces d'orfèvrerie portées dans le cortège, lors de l'entrée de Henri II à Rouen (1551).

Non seulement, à Paris, les orfèvres eurent l'insigne honneur de figurer officiellement dans nos cérémonies publiques, mais, comme l'a fait observer Diderot, le corps de l'orfèvrerie a fréquemment fourni des sujets pour les places municipales et la juridiction consulaire, et c'est le

seul chez lequel, depuis au moins trois cents ans, on ait pris un prévôt des marchands. Etienne Marcel, le célèbre prévôt, n'appartenait-il pas à une famille d'orfèvres, et Thomas Germain, le grand orfèvre du dix-huitième siècle, n'était-il pas échevin de la Ville de Paris?

Depuis le Moyen Age, une considération exceptionnelle s'était attachée à leur profession, aussi bien en France qu'à l'étranger. En Espagne, l'empereur Charles-Quint leur avait accordé le droit de s'habiller avec des vêtements de soie, pour bien marquer qu'il les considérait comme exerçant non un métier, mais un art « noble et délicat », et leurs statuts qui, en effet, les désignent comme des artistes et non des artisans (*artifices y no oficiales*), contenaient cette clause explicative : « Si celui qui exerce cette profession, n'entend l'art de la géométrie pour la proportion de la longueur et de la largeur des objets qu'il crée, s'il ne sait l'art et la science de la perspective pour dessiner et tracer ce qu'il veut exécuter..... il ne peut être artiste ni orfèvre » (1). En Italie, où les plus illustres sculpteurs de l'époque de la Renaissance avaient fait leur éducation dans la boutique des orfèvres, ces derniers étaient traités avec les plus grandes distinctions et voyaient s'ouvrir devant eux toutes les portes.



Armoiries des orfèvres parisiens.
Musée Carnavalet.

Les orfèvres, comme presque tous les corps de métiers, avaient des armoiries et des jetons.

Les armoiries remontent à une époque très ancienne. Suivant la tradition, elles avaient été concédées à la corporation, en 1336, par Philippe de Valois. Elles étaient de gueules à une croix d'or, cantonnée, aux premier et quatrième quartiers d'un ciboire d'or, et aux deuxième et troisième quartiers, d'une couronne aussi d'or; le chef d'azur semé de fleurs de lis d'or. La devise *in sacra inque coronas*, qui accompagne l'écusson, s'explique par les attributs du blason,

(1) Baron Ch. Davillier. *Recherches sur l'orfevrerie en Espagne*, pages 112 et 113.

le ciboire pour l'orfèvrerie religieuse, la couronne pour l'orfèvrerie civile.

Le développement considérable que prit, dès le règne de Louis XIV, la fabrication des jetons, fit que les orfèvres, voulant avoir comme les autres corporations des jetons à distribuer à leurs confrères, firent graver un seul coin pour le revers avec les armoiries et la devise de la corporation, se contentant pour la face de l'effigie royale de l'année. Les jetons de 1698 et de 1700 furent gravés par Joseph Roëttiers et Thomas Bernard. En 1705 on remarque une exception à cette règle, et le revers portait un type qui n'offrait aucun rapport avec le métier d'orfèvre : saint Jacques portant la gourde du pèlerin avec la devise, *itque docetque viam*, ne saurait s'appliquer aux orfèvres qui avaient toujours connu le chemin de la probité.



Jetons de la corporation des orfèvres aux dix-septième et dix-huitième siècles.

Sous Louis XV, nous retrouvons l'effigie royale, mais l'écusson a changé de forme. L'ancien type employé sous Louis XIV a été modifié, il est à la mode de l'époque, car on l'a entouré de guirlandes et de cornes d'abondance. Les effigies royales changeaient avec la date. Le musée de l'Hôtel des monnaies en possède un portant à la face un Louis XV enfant couronné de lauriers. LUD. XV. D. G. FR. et NAV. REX. Plus tard, l'effigie du roi en 1730, avec l'exergue LUD. XV. REX. CHRISTIANISS. Elles étaient l'œuvre du célèbre Joseph-Charles Roëttiers, qui fut graveur général des monnaies de 1727 à 1753 (1).

En France, ils n'étaient pas moins favorisés, et la tradition, qui, de longue date, en avait fait une classe à part d'artistes à la fois et de marchands, se fortifia de tout le lustre dont le roi Louis XIV se plut à les entourer, soit au Louvre, soit aux Gobelins où il les logeait, comme on sait, et leur prodiguait ses bonnes

(1) *Revue de la bijouterie*. Les jetons de la corporation des orfèvres, par F. Mazerolle, archiviste de la Monnaie.

grâces. Peu à peu, les orfèvres, à Paris surtout, avaient formé non seulement une corporation riche et puissante, très jalouse de ses prérogatives et fière à bon droit de sa vieille réputation de probité, mais comme une sélection et une élite particulièrement honorée dans la bourgeoisie. Plusieurs d'entre eux possédaient de grands biens, tel Delaunay, qui mourut en 1727 riche à millions. Ceux qui, par leurs relations avec la Cour, purent obtenir quelque influence, ne tardèrent pas à en profiter. A mesure qu'on avance dans le dix-huitième siècle, on les voit se pousser avantageusement dans le monde, contracter de belles alliances, faire parvenir leurs fils à de hauts emplois, et même obtenir, comme Roëttiers, des lettres de noblesse.

Au surplus, n'entrait pas qui voulait dans le corps des *orfèvres joailliers* (1). L'accès n'en était pas des plus faciles. A Paris, on n'en comptait pas plus de trois cents : c'était le nombre fixe qui ne devait pas être dépassé, et auquel on s'était arrêté pour éviter l'encombrement. Au commencement du dix-septième siècle, il était de 425 à Paris ; mais la refonte des statuts de la corporation, en 1679, ramena cette limite rigoureuse que François Ier, en 1543, avait déjà fixée, et qui subsista jusqu'à la Révolution. En réalité le métier d'orfèvre était une charge ressemblant quelque peu à celle des notaires ou autres officiers ministériels, et à laquelle on n'était nommé que sur la proposition de la Corporation, par un arrêt de la Cour des Monnaies, qui correspondait à peu près à la Cour des Comptes actuelle. « Ceux qui postulaient une de ces charges, dit M. Germain Bapst (2), devaient avoir fait huit ans d'apprentissage chez un maître déjà exerçant. Après ces huit années, ils devaient présenter aux gardes de la Communauté, qui en constituaient la chambre de discipline, un chef-d'œuvre, c'est-à-dire un objet exclusivement travaillé par eux, et qui témoignait de leurs connaissances dans toutes les branches de l'art qu'ils demandaient à exercer publiquement. Si les syndics de la communauté trouvaient l'ouvrage suffisant, et si la moralité de l'apprenti était reconnue, il était déclaré apte à devenir orfèvre. Alors, comme font de nos jours les principaux clercs pour acquérir une étude, l'apprenti s'abouchait avec un orfèvre qui désirait se retirer ou avec les héritiers d'un maître qui venait de mourir. Quand il était d'accord avec les intéressés sur l'achat du fonds de commerce, il adressait une requête à la Cour des Monnaies qui confirmait ou repoussait le marché, et qui, en cas d'acceptation, rendait, au nom du roi, un arrêt nommant le postulant maître-orfèvre à Paris. Souvent des familles se transmettaient pendant plusieurs siècles la même charge. Les familles des Haultement, des Marcelle, des Lerondelle, des Toutain, des Dujardin, des Ballin, des Boutroux-Desmarets, des Bocker,

(1) Les statuts et règlements de la corporation antérieurs au dix-septième siècle ne contiennent pas ce terme de *joailliers*, qui n'apparaît d'une façon constante qu'à partir de 1679. Ce n'est d'ailleurs qu'une question de mot et d'usage, car la profession d'orfèvre comprenait la joaillerie et la bijouterie. Il est assez curieux toutefois de noter que ce n'est qu'au dix-septième siècle qu'on ait senti le besoin de préciser en ajoutant parfois le qualificatif de joaillier dans les statuts.

(2) Germain Bapst, *l'Orfèvrerie française à la Cour du Portugal au dix-huitième siècle* (1892, grand in-8°), page 37.

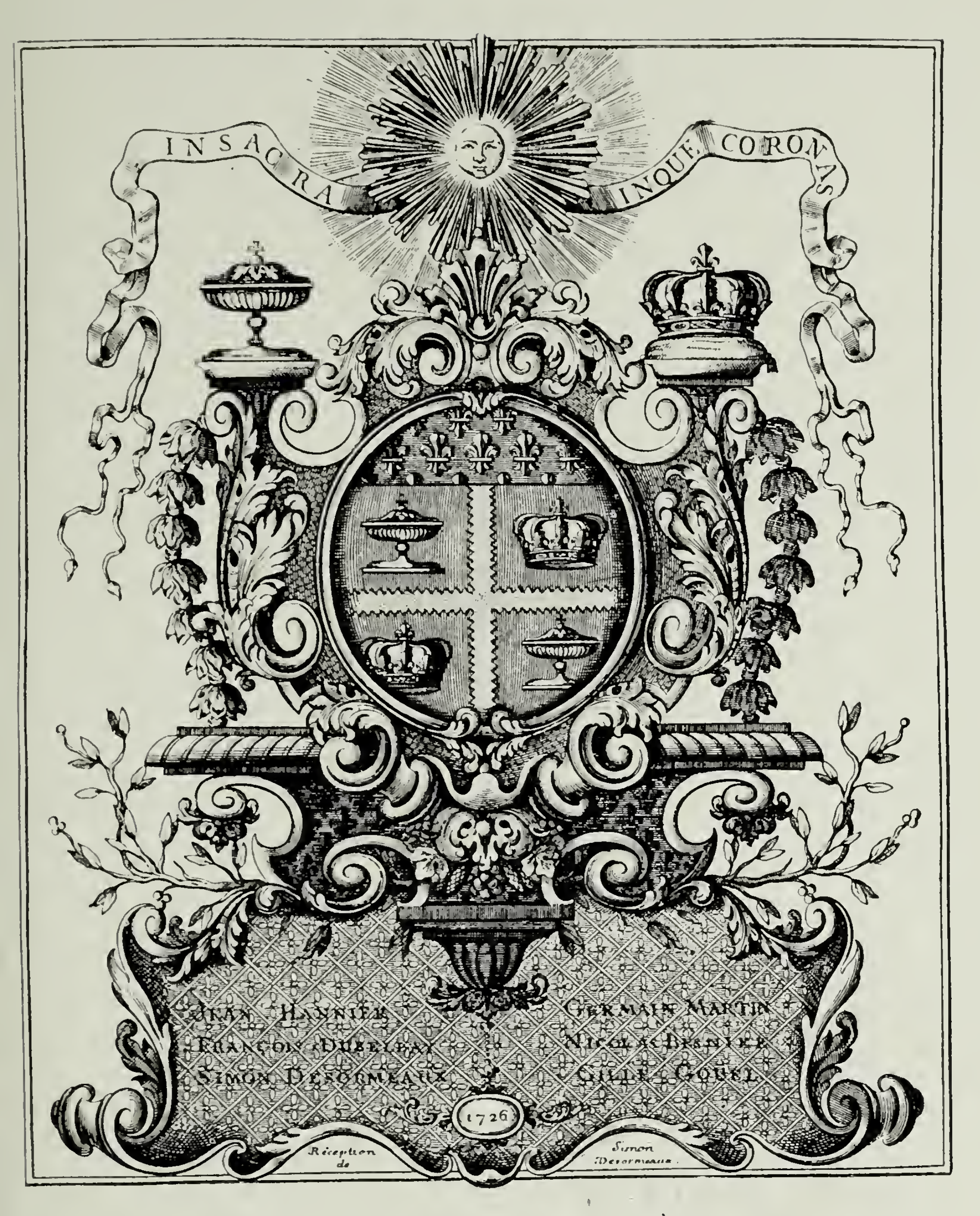
des Roëttiers, conservèrent ainsi depuis le quinzième siècle jusqu'en 1789 des charges que, dans chaque famille, on se passait pieusement de père en fils. »

Bien que, depuis l'origine des corporations et l'établissement du *Livre des métiers* d'Etienne Boileau qui date du treizième siècle, les statuts des orfèvres aient donné lieu à une multitude infinie d'ordonnances et à des remaniements fréquents, on doit reconnaître qu'au fond ils subirent très peu de changements. Les côtés techniques de la profession, qui y sont décrits parfois avec assez de détails, restent sous le règne de Louis XV à peu de chose près les mêmes qu'ils avaient été sous Philippe-Auguste. C'est que le travail des orfèvres avait atteint son perfectionnement dès l'origine et ne comportait pas plusieurs manières de procéder. D'autre part ce sont toujours, dans ces statuts, les mêmes prescriptions relatives à la durée de l'apprentissage qui était de huit années, à celle du compagnonnage, qui était de deux années, et aux brevets de maîtrise. Aux dix-septième et dix-huitième siècles, la réception d'un maître orfèvre donnait lieu à des réunions où le brevet signé du fermier et des gardes en exercice était remis aux ayants droit, avec un cérémonial déterminé. Nous donnons ici le brevet de Simon Desormeaux, reçu maître en 1725. Néanmoins, au dix-huitième siècle, les enfants de maîtres furent parfois dispensés de l'apprentissage et du compagnonnage, voire même du chef-d'œuvre quand ils avaient été formés par les orfèvres du roi logés au Louvre, ou lorsqu'ils avaient travaillé pendant six ans dans la manufacture des Gobelins. En définitive, la cause déterminante qui amena tant de modifications successives aux statuts fut la préoccupation constamment plus grande de forcer les orfèvres à n'employer que des matières d'or et d'argent au titre le plus élevé, à donner sur ce point les garanties les plus complètes et à empêcher les fraudes qui pouvaient être commises. Il suffit de comparer les textes des statuts édictés aux différentes époques pour apprécier la gradation des mesures prises à cet égard. On en jugera par le résumé suivant.

Au treizième siècle, dans le *Livre des métiers* d'Etienne Boileau, il n'est imposé aux orfèvres de la Ville de Paris d'autres conditions que d'employer l'or à *la touche de Paris,* laquelle touche *passe touz les ors de quoi en oevre en nule terre* et de n'ouvrer *d'argent qu'il ne soit aussi bon come estelins.*

Les estelins ou *esterlings*, comme on disait communément, étaient le sterling, monnaie d'argent d'Angleterre ayant cours en France, depuis le règne de Louis le Gros; elle était considérée, à l'époque de ces règlements, comme l'étalon d'argent le plus pur. « L'Angleterre qui conserve tout, a dit M. de Laborde, a conservé ses *livres sterling.* » Les orfèvres exigeaient qu'on n'employât l'argent qu'au titre du sterling, ou des esterlins, principalement pour les bijoux.

En 1355, statuts du roi Jean, et en 1379, statuts de Charles V, qui sont un seul et même texte. On y retrouve les formules d'Etienne Boileau avec des règlements nouveaux plus précis. Le type de l'argent admis est appelé « Argent le Roy » à



ARMOIRIES DU CORPS DES ORFÈVRES.

Noms des six gardes en charge en 1726.

(Gravure extraite de la Collection Delamare. Bibl. nat., ms. fr. 21797, fol. 222.)

onze deniers, douze grains le marc. Les rubis, grenats, émeraudes, améthystes, doivent être sertis sans feuille dans le fond, les perles d'Orient ne peuvent être mélangées avec les perles d'Ecosse, plus communes. Pour les perles, comme pour le titre de l'or, on admet une tolérance, ou, comme on disait alors, « un remède » au sujet des joyaux d'église qui atteignent souvent de grandes dimensions. L'obligation de seing ou poinçon des orfèvres, prescrit pour la première fois en 1275, est confirmée. Enfin l'administration de la Communauté passe de trois à six jurés, nombre qui ne sera plus dépassé (1).

En 1421 et 1429, statuts et arrêt soumettant les orfèvres à l'inspection des maîtres généraux des monnaies, et les obligeant à ajouter leur poinçon particulier à celui de la Communauté. C'est l'intervention directe de l'Etat qui commence ; désormais les orfèvres sont placés sous l'autorité et le contrôle de la juridiction de la Cour des Monnaies, qui ne cessera plus de s'exercer sur eux. Les précautions se multiplient à leur égard pour l'observation des lois concernant l'emploi des matières précieuses.

En 1504, Louis XII, pour faciliter la surveillance, va jusqu'à forcer les orfèvres à inscrire sur un registre tous les objets qu'ils vendent, avec mention à part du prix du métal et du prix de la façon.

En 1534, François Ier confirma les statuts de 1355.

En 1543, le même roi, sur les remontrances faites aux maîtres généraux des monnaies, promulgue un nouveau texte de règlement pour l'orfèvrerie dans tout le royaume. Fait très particulier et qu'il faut noter, c'est que ce règlement a la forme impérative des édits. Chaque article se termine par les termes consacrés : « Statuons et ordonnons ». C'est le signe encore plus marqué de l'ingérence directe de l'administration dans les affaires de la communauté de Saint-Eloi. L'or, à 22 carats, sera vendu de 149 à 163 livres le marc, en comptant la façon en sus. Tout or inférieur à 21 carats sera cassé. L'argent sera à 11 deniers 12 grains le marc, titre de Paris. Les maîtres orfèvres continueront à émailler leurs ouvrages comme ils l'entendront, et à tailler tous les genres de pierres précieuses. Enfin, pour la délicate question des visites, la concession est accordée aux orfèvres qu'elles pourront être faites par les gardes naturels de la communauté, mais à la condition d'être contrôlées par les maîtres généraux des monnaies.

En 1555, paraît une ordonnance de Henri II qui, suivie d'arrêts et de règlements divers, destinés à procurer des ressources au Trésor sous forme de prix de maîtrise, bouleverse l'ordre établi pour les réceptions et constitue une véritable refonte des statuts anciens. Les orfèvres dans leurs luttes contre certaines corporations rivales, telles que celles des merciers, des horlogers, perdent sensiblement du terrain.

---

1 R. de Lespinasse et F. Bonnardot, *le Livre des métiers* d'Etienne Boileau, dans la collection de l'*Histoire générale de Paris* 1879, in-4°, page 32.

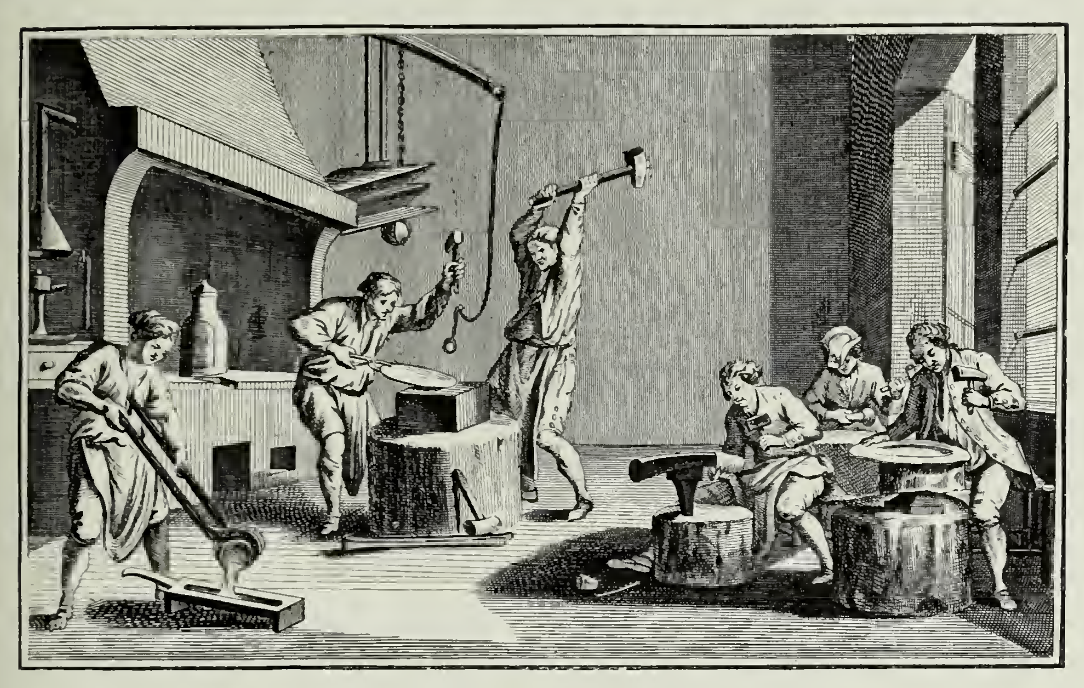
En 1679, Louis XIV donne de nouveaux statuts se rapprochant de ceux de 1555, et corrigeant ceux-ci en tenant compte de toutes les décisions survenues dans l'intervalle. Ils furent discutés par les maîtres orfèvres, par la Cour des Monnaies, par le Conseil privé. Ils ne touchent pas à tous les points des règlements, mais seulement à ceux qu'on voulait perfectionner; la marque de l'or, question capitale, est encore une fois fixée et précisée. Le contrôle est de plus en plus obligatoire. Les instructions pour les marques, poinçons, contre-marques, etc,... sont minutieusement stipulées, ainsi que l'endroit de chaque pièce devant porter le dit poinçon. La liste exacte des maîtres orfèvres avec leur demeure sera dressée chaque année. Leur caution est élevée de 20 marcs d'argent à 1 000 livres. Tous doivent avoir boutique ouverte, sinon rendre leur poinçon. Dans cette boutique, le travail doit pouvoir être vu facilement du public; les forges et fourneaux scellés en plâtre à six pieds de la rue sans qu'il soit permis d'en mettre ailleurs, dans l'arrière-boutique ou la salle basse, à moins de permission spéciale. Les merciers reçoivent l'autorisation de vendre des pièces d'orfèvrerie fabriquées à l'étranger, mais à condition d'en faire la déclaration au bureau des orfèvres où celles-ci seront marquées d'un poinçon spécial. Les veuves des maîtres orfèvres pourront continuer le commerce des marchandises d'orfèvrerie et joaillerie en boutiques « ouvertes », mais seront obligées de les faire poinçonner par un maître exerçant qui sera responsable de l'aloi des matières. Les statuts de 1679 restèrent en vigueur, presque sans modification, jusqu'à la Révolution.

Tels sont, succinctement analysés, les règlements qui pendant des siècles ont régi la corporation des orfèvres, et qui ont contribué assurément, à travers les révolutions, à maintenir les nobles traditions de leur métier. Aujourd'hui encore, la probité de l'orfèvre parisien, conservée intacte au milieu de l'avilissement de toutes les marchandises, lui permet de dire, comme au treizième siècle, — selon une juste remarque, — avec vérité et sans forfanterie, que son or *passe tous les ors de la terre* (1).

Durant le dix-huitième siècle, la corporation des orfèvres, qui avait eu à soutenir maintes fois dans les âges précédents des luttes souvent difficiles, tantôt contre le pouvoir pour défendre son indépendance, et tantôt contre des communautés rivales qui prétendaient empiéter sur ses privilèges, semble avoir vécu d'une existence assez paisible. Les édits, ordonnances, lettres patentes ou arrêts qui la concernent, ne présentent pour cette époque qu'un intérêt relatif. Il faut noter toutefois les dernières phases de ses antiques démêlés avec des métiers tels que

(1) René de Lespinasse : *les Métiers et Corporations de la Ville de Paris* (1892, in-4°), pages 1-60. — C'est d'après les documents publiés dans ce savant ouvrage que nous avons résumé les anciens règlements de la corporation des orfèvres. Nous les avons d'ailleurs contrôlés avec le recueil entrepris par la communauté des Orfèvres et imprimé en 1759 sous la direction de Pierre Leroy : c'est un véritable code rédigé en 14 titres et 145 articles, avec textes à l'appui de chaque question.

ceux des *graveurs*, des *lapidaires*, des *batteurs d'or*, des *couteliers*, des *balanciers*, des *émailleurs*, des *horlogers*, etc,... qui, tout en ayant des points de contact avec celui des orfèvres, s'étaient toujours efforcés de s'en distinguer et de garder leurs statuts propres, en refusant de se laisser absorber. Ainsi, la corporation des *graveurs* obtenait encore, en 1737, le renouvellement d'une ancienne ordonnance qui empêchait les orfèvres de graver des sceaux. Mais quelques années plus tard, en 1751, les orfèvres n'en parvenaient pas moins à arracher une répétition d'un arrêt de 1662 qui les laissait absolument libres de graver tout ce qu'ils voudraient



Atelier d'orfèvres, avec fenêtres sur la rue, au dix-huitième siècle.

sur leurs œuvres d'or et d'argent. De même que les *lapidaires* (qui pourtant ne devaient guère porter ombrage à qui que ce fût, eux dont la profession était si limitée et si ingrate), ayant émis, en 1740, la prétention de faire prendre à leurs jurés le même titre de *gardes* qu'avaient les jurés de l'orfèvrerie, se virent rudement refuser cette autorisation. Ils finirent, de guerre lasse, par se laisser incorporer aux orfèvres en 1781. Quant aux *émailleurs* ou *patenôtriers* (1), ils avaient depuis longtemps renoncé à toute lutte avec les fiers disciples de saint Eloi, et dès 1718 leur fusion fut prononcée avec les fabricants d'orfèvrerie d'imitation ou orfèvres-faussetiers; les *batteurs d'or*, dont le métier consiste à convertir en

(1) Ce gracieux nom de *patenôtriers* était emprunté depuis le moyen âge au grain du chapelet ou *pater noster*. Les patenôtriers, à l'origine, émaillaient toutes sortes d'objets, comme l'indiquent leurs statuts de 1309. Mais, peu à peu, ils avaient restreint leur travail aux substances communes, et aux objets bon marché, boucles, boutons, chapelets, etc., laissant le champ libre aux orfèvres pour l'émaillerie de l'or et de l'argent.

feuilles plus ou moins minces l'or, l'argent ou le cuivre pour les différentes applications de dorure, se considéraient aussi comme « membres des orfèvres » tout en soutenant la spécialité de leur travail (1) et leur droit à une maîtrise distincte. Leur communauté comprenait vingt-huit maîtres au milieu du dix-huitième siècle. Elle maintint son autonomie jusqu'en 1776, date à laquelle la nouvelle organisation par Turgot la fit définitivement confondre avec les orfèvres. Ces derniers éprouvèrent plus de résistance de la part des *couteliers*, avec qui, depuis le seizième siècle, ils n'avaient guère cessé d'être en contestation. Ce métier, d'ailleurs, prenait de plus en plus d'extension. Durant la Renaissance, le luxe des armes dorées et damasquinées avait fait naître les « doreurs sur métaux » qui formèrent une corporation spéciale, reconnue en 1565. Au dix-huitième siècle, les couteliers, entraînés par le goût croissant des élégances qui amenait leur industrie à employer continuellement les métaux précieux, furent plus d'une fois en butte aux protestations des orfèvres qui voulurent les empêcher de fabriquer des ustensiles d'argent et d'or. Finalement, en 1756, les couteliers, dont la corporation ne comprenait pas alors moins de cent vingt maîtres, réussirent à faire rendre à la Cour des Monnaies un arrêt leur permettant de fondre et employer pour la confection des instruments de chirurgie, manches et lames de couteaux, branches de ciseaux, et généralement de tous les ouvrages de leur art, les matières d'or et d'argent (2). C'était pour eux, après tant d'années d'entraves, une brillante victoire et la liberté de l'essor !

Il est curieux de constater qu'à diverses reprises, au dix-huitième siècle, les orfèvres durent eux-mêmes provoquer des mesures répressives contre certains de leurs confrères qui, cédant à la tendance de l'époque, pour les matières en simili, usaient parfois de procédés suspects. Un arrêt du Conseil d'Etat défendit notamment « d'employer aucun parfum ou fumage pour donner à l'argent la teinture ou couleur d'or ». Par contre, ils furent autorisés à exécuter certains « menus objets, comme étuis, boutons, boëtes, etc., au titre seulement de 20 karats 1/4 au remède d'un quart de karat » (3). Les contraventions de n'importe quel genre étaient, il faut insister encore sur ce point, extrêmement rares. Respectueux de la loi et de leurs règlements, connaissant bien leurs devoirs envers l'administration et les respectant, foncièrement dévoués aux intérêts corporatifs, les maîtres orfèvres s'entendaient admirablement à conduire leurs affaires. En 1745, la communauté, qui était charitable et entretenait une quarantaine de confrères tombés dans la misère, se trouva endettée par les nombreuses répa-

(1) Les batteurs d'or étaient, de même que les fileurs d'or, soumis à la corporation des orfèvres, tout en ayant leur corporation distincte, placés également sous la juridiction de la Cour des Monnaies. « Les batteurs d'or, dit le *Guide des marchands* de 1766 (page 163), réduisent l'or et l'argent en livrets ; le livret est de 25 feuilles, et l'once d'or battu donne 1 600 feuilles de 37 lignes carrées chacune. » Un lingot d'or de la valeur de 40 francs permet d'obtenir une feuille couvrant une surface de 40 mètres carrés.
(2) R. de Lespinasse, ouvrage cité, page 60.
(3) Déclaration du roi du 23 novembre 1721.

Poinçon de Charge	Poinçon de la Maison Commune	Poinçon de l'Orfèvre	Poinçon de décharge
Perrine 1698 - 1703	F 1699	Jean Quin différent un fer de pique	une Couronne
Étienne Baligny 1703 - 1712	P 1708	F. Michel Montaigne différent: Un Lambel	Une mouche
Charles Cordier 1722 - 1727.	I 1726	Robert Mognart différent. Une Étoile	un Soleil
Hubert Louvet 1732 - 1738	R 1733	Thomas Germain différent une Toison	un Chien passant
Antoine l'Échaudel 1744 - 1749	H 1748	Jacques François Balzac différent une Rosace	une tête d'oiseau
Éloi Brichard 1756 - 1762	S 1759	François Thomas Germain différent une Toison.	une tête de profil
Fouache 1774 - 1780	M 1775	J. T. Vancoubeghen différent un Lys.	une tête de Lynx
Henri Clavel 1780 - 1789	1786	François Joubert différent: un Cœur	une aiguière

Relevé des principaux poinçons d'orfèvres de 1699 à 1786.

rations de ses bâtiments : logements des maîtres pauvres et des veuves, du chapelain, du clerc et du concierge ; laboratoire pour essais des ouvrages d'or, bureau pour le fermier de la marque d'or, salle des assemblées, etc. La somme due se montait à 160 000 livres, plus un emprunt enregistré de 100 000 livres. Pour liquider la situation, on eut l'idée de faire payer à tout orfèvre, au moment de la présentation de leurs ouvrages à la marque du poinçon de décharge, cinq sols par marc d'argent mis en œuvre et dix sols par once d'or, non imputés sur la matière, mais uniquement sur la façon, et sans exiger du public aucune augmentation sur le prix des ouvrages » (1). Grâce à cette redevance volontaire, la dette fut vite éteinte.

Les maîtres ne toléraient pas les manquements aux statuts de la part de leurs apprentis ou de leurs compagnons. Ceux-ci n'avaient pas le droit de travailler ailleurs que dans la boutique à laquelle ils appartenaient, et d'être payés autrement qu'au mois ou à la semaine. Une ordonnance de police de 1732 fait défense expresse de recevoir salaire à la pièce ou à la tâche, « de s'attrouper ni porter des épées ». De leur côté, les maîtres ne pouvaient recevoir chez eux aucun compagnon que celui-ci ne montrât le congé de son précédent maître, et ne fournît le motif pour lequel il l'avait quitté. Les rapports des apprentis et des patrons étaient habituellement affectueux. On verra plus loin combien furent fréquents, au dix-huitième siècle, les mariages entre les filles de maîtres et leurs apprentis. M. Germain Bapst a cité à l'appui de cette assertion le contrat d'apprentissage de Pierre Germain avec Nicolas Besnier, orfèvre ordinaire du roi aux galeries du Louvre (2). Besnier s'engageait vis-à-vis de son apprenti à « lui montrer et enseigner l'art et le métier d'orfèvre sans luy en rien celler ni cacher, et à le traiter doucement comme il convient ». L'apprenti, de son côté, doit « s'entretenir de vestements honnestes suivant son état, se blanchir, se nourrir, se loger à ses dépens ». Il promet de servir son maître « fidèlement et lui obéir en tout ce qu'il luy commandera de licite ». Il favorisera ses intérêts et lui évitera tout dommage et « l'en avertira s'il en vient à sa connaissance », l'apprenti promet de ne pas s'absenter pendant les huit années que dure son apprentissage, ni « aller travailler ailleurs pendant le dit temps ». Enfin, l'apprenti ne recevait aucune rémunération, mais il n'avait rien non plus à payer pour son instruction (3).

Il nous faut dire maintenant quelques mots de la question des poinçons qui étaient apposés sur les pièces d'orfèvrerie. Elle a une grande importance pour l'histoire de cet art, et offre un vif intérêt pour les collectionneurs. En effet,

(1) Voir Lespinasse, ouvrage cité, page 55.
(2) Il s'agit ici non pas du fameux Pierre Germain, l'orfèvre de Louis XIV, père de Thomas Germain, dont il a été question, mais d'un homonyme avec lequel il est parfois confondu et qui est l'auteur des *Eléments d'orfèvrerie*. Il a été plus communément désigné sous le nom de Pierre Germain II dit Le Romain. Le contrat d'apprentissage de celui-ci est un document encore inédit. Il se trouve aux Archives nationales, Z 1 B 113, f° 274.
(3) Germain Bapst, *l'Orfèvrerie française à la Cour de Portugal au dix-huitième siècle*, page 39.

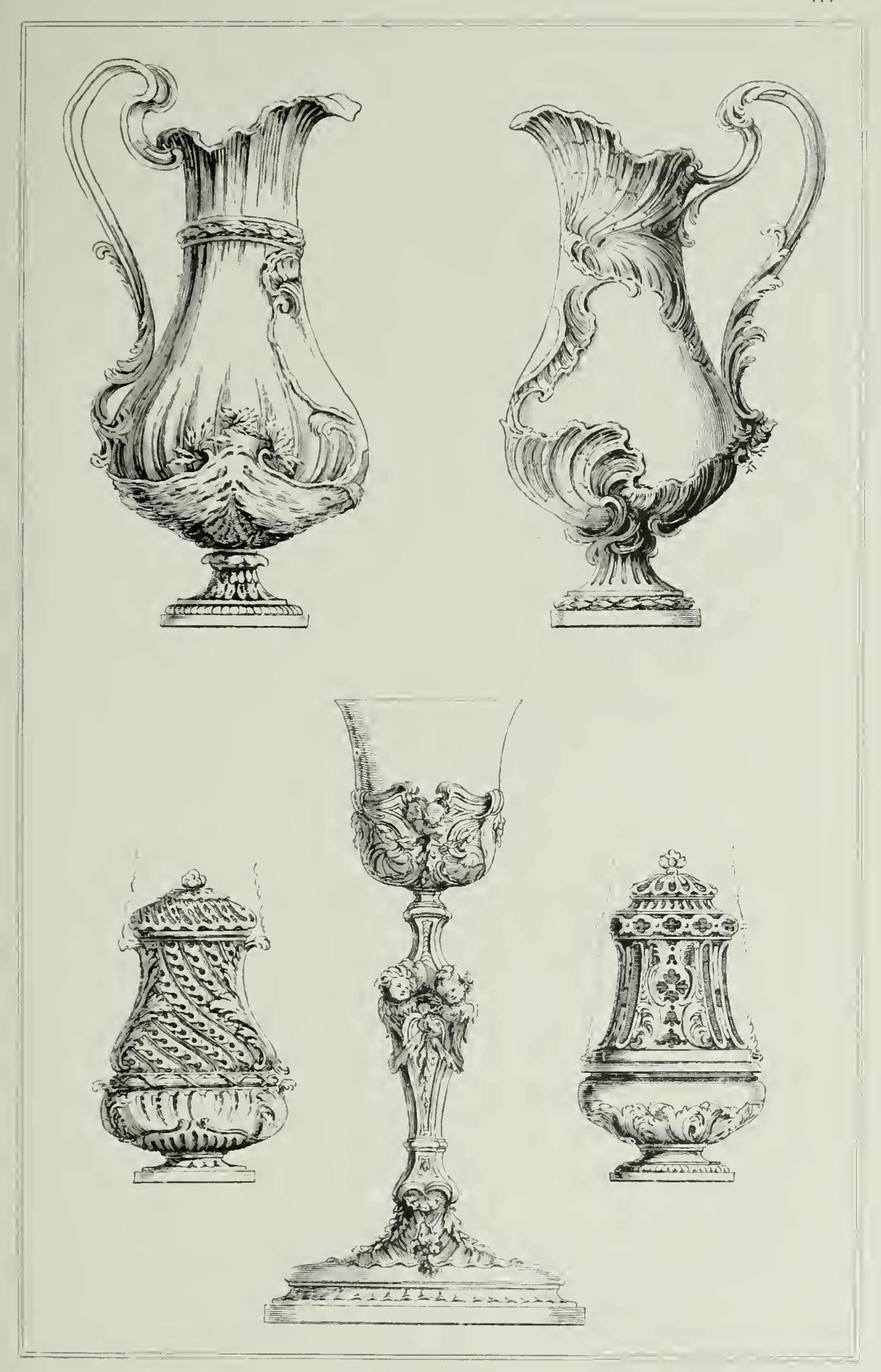
comme les pièces d'argenterie ancienne sont devenues d'une insigne rareté et qu'il est extrêmement difficile d'en rencontrer d'une authenticité indiscutable, tout à fait exempte des retouches ou des maquillages que leur font trop souvent subir les contrefacteurs qui ont acquis dans ce genre une habileté extraordinaire, on conçoit l'utilité qu'il y a de pouvoir reconnaître à des signes certains les œuvres *vraies* des fausses, bien ou mal imitées. Or, les poinçons peuvent fournir cette certitude, et indiquer en même temps le nom de l'orfèvre et la date d'exécution de la pièce.

On a vu plus haut que, sous l'ancien régime, et principalement au dix-huitième siècle, toute pièce d'orfèvrerie devrait obligatoirement être marquée des quatre poinçons suivants :

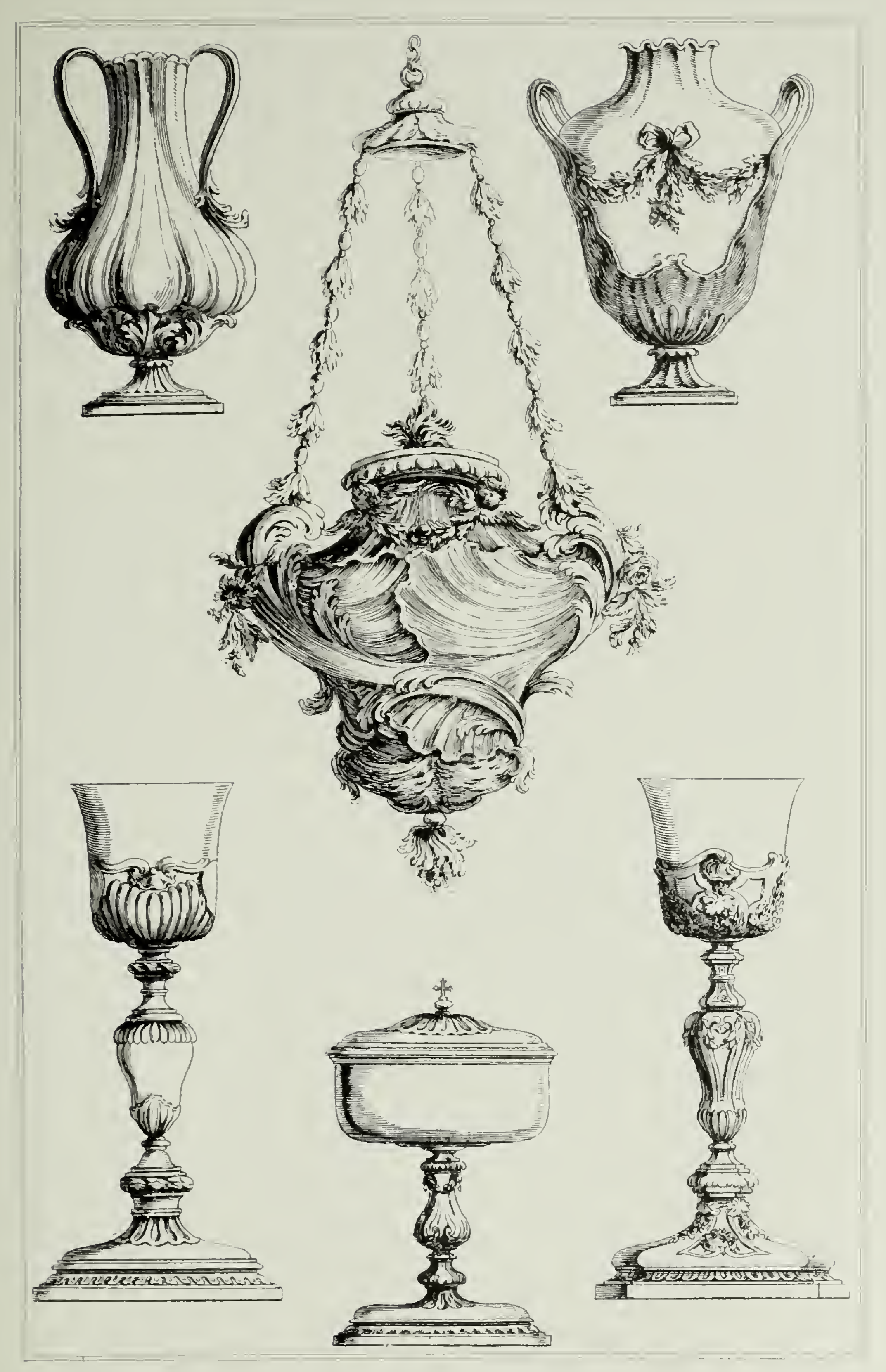
Le poinçon de maître. Il était composé d'abord des initiales du maître orfèvre, ensuite d'une devise à son choix, ou *différent*, puis d'une fleur de lis couronnée, enfin de deux petits ronds ou points ressemblant à deux grains posés parallèlement, afin de rappeler continuellement au fabricant qu'il n'avait que deux grains de « remède » dans l'emploi des matières d'argent. Le tout ne pouvait dépasser, y compris le champ, la dimension de deux lignes de hauteur sur une ligne un quart de largeur. Chaque maitre orfèvre était tenu de faire insculper son poinçon sur une planche de cuivre déposée au greffe de la Cour des Monnaies et sur une autre déposée au bureau des orfèvres, pour servir en cas de contravention. La devise ou *différent* était spéciale à chaque maître. Par exemple, Thomas Germain avait une *toison;* Etienne Jannetz, un *marc;* François Joubert, un *cœur;* Robert Magnart, une *étoile;* Louis Reguard, un *renard;* Lehendrick, une *colonne;* R.-J. Auguste, une *palme*, etc...

Le poinçon de charge. C'était celui qu'apposait le fermier des droits du roi, et qui attestait que chaque pièce avait bien été déclarée en son premier état d'ébauche, quand l'orfèvre venait acquitter l'impôt prélevé sur les matières d'or et d'argent. L'usage de ce poinçon datait de l'établissement de l'impôt sur l'argenterie par Louis XIV en 1672. Chaque ville avait son poinçon spécial, représentant *toujours* une lettre de l'alphabet. Pour Paris, c'est la lettre A couronnée qui fut adoptée; le dessin en fut modifié à chaque mutation du fermier. Tantôt l'A traverse la couronne, tantôt cette dernière se trouve au-dessus ou au-dessous, à droite ou à gauche de la lettre. Jusqu'en 1732, la couronne est tantôt fleurdelisée, tantôt ouverte ou fermée, quelquefois simplement surmontée de quelques fleurons ou accompagnée d'ornements divers. Mais, à partir de 1752, c'est toujours une couronne royale fermée qui surplomble l'A du fermier.

Poinçon de la maison commune. Immédiatement après avoir été marquée du poinçon de charge, la pièce passait au bureau des orfèvres où les gardes de l'orfèvrerie avaient à vérifier si elle était aux titres voulus et exigés par la loi, c'est-à-dire au titre de 11 deniers 12 grains pour l'argent, et de 20 karats un quart pour



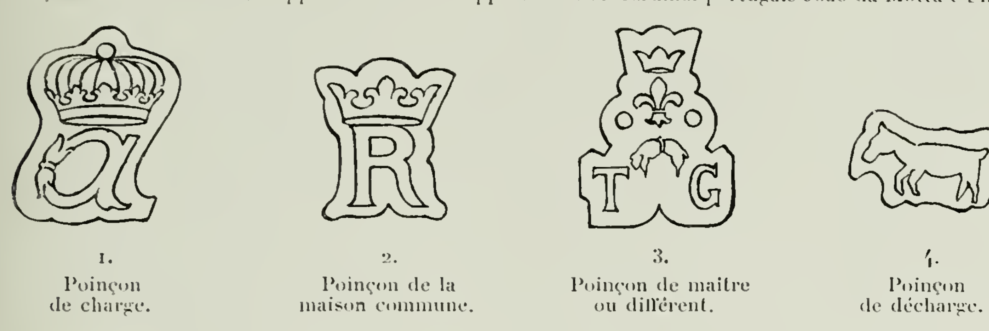
Orfèvrerie d'église. Pierre Germain II.



Orfèvrerie d'église. Pierre Germain II.

les ouvrages d'or ordinaires. Après quoi ceux-ci la revêtaient de leur poinçon de contremarque. Ce poinçon était changé tous les ans, à chaque nomination des nouveaux gardes. Il était enfermé avec sa matrice dans une cassette dont les gardes avaient la clef, et qui était elle-même placée dans un coffre que le fermier général des droits pouvait seul ouvrir. Il représentait une des vingt-quatre lettres de l'alphabet. Pour Paris, la lettre A commença à être employée en l'année 1506, et fut reprise tous les vingt-trois ans, car on ne se servait ni de l'U ni du J ni du W. En 1783, toutefois, on marqua par exception d'un U. Ce fut la seule fois. A partir de 1784 et jusqu'en 1797, semble-t-il, on ne marqua plus que d'un P. Ce poinçon de la maison commune, ainsi que l'a très clairement expliqué M. le baron Pichon, dans une remarquable étude sur l'orfèvrerie (1), donne la possibilité d'assigner à toutes les pièces anciennes une date précise.

Poinçons de Th. Germain, frappés sur l'écuelle appartenant au cardinal portugais João da Motta e Silva.



1. Poinçon de charge.
2. Poinçon de la maison commune.
3. Poinçon de maître ou différent.
4. Poinçon de décharge.

Poinçon de décharge. La pièce étant définitivement achevée, l'orfèvre la rapportait au bureau du fermier des droits du roi, payait les droits, acquittait la soumission qu'on lui rendait acquittée, et, comme certificat de payement des dits droits, on apposait un quatrième et dernier poinçon nommé, à cause de cela, poinçon de décharge. L'ouvrage, en cet état, pouvait être exposé en vente librement et sans crainte. En résumé, le poinçon de *charge* mettait l'objet sous le coup de l'impôt, et le poinçon de *décharge* déclarait l'impôt payé. Le modèle de poinçon de décharge, particulier à chaque fermier en place, changeait chaque fois qu'il en arrivait un nouveau. Dans le cours du dix-huitième siècle, il y eut (de 1703 à 1789) dix-neuf fermiers, d'où dix-neuf poinçons différents. Tantôt ce fut une couronne, ou un trèfle, un soleil, une tête d'oiseau; tantôt une tête de griffon, un caducée, une feuille de néflier, etc.

Ces indications sur les poinçons des orfèvres ont été très clairement données par M. Paul Eudel, le savant collectionneur, dans le recueil dont nous avons déjà parlé et qu'il a publié quelque temps avant sa vente. Nous les lui avons empruntées (2).

---

(1) Baron Pichon : Catalogue de vente de sa collection d'orfèvrerie, juin 1878.
(2) *Soixante planches d'orfèvrerie* de la collection de *Paul Eudel*, pour faire suite aux *Eléments d'orfèvrerie* composés par Pierre Germain, se vendant à Paris chez Quantin, 7, rue Saint-Bernard. MDCCCLXXXIV.

Au-dessous de presque toutes les pièces, il avait pris soin de faire graver à une échelle suffisante les différents poinçons apposés sur chacune d'elles. Nous avons donné à la page précédente les quatre poinçons frappés sous l'écuelle d'un cardinal Portugais, exécutée par Thomas Germain en 1732.

Le n° 1 est le poinçon de charge : la lettre A surmontée d'une couronne fermée.

Le n° 2 est le poinçon de la commune, qui était en 1733 un R, et avait été apposé par Hubert Louvet, qui fut fermier de 1732 à 1738.

Le n° 3 était le poinçon de maitre ou différent. Les deux lettres T et G indiquent bien que Thomas Germain en est l'auteur et non son fils François-Thomas, comme on l'a dit par erreur.

Le n° 4 est le poinçon de décharge; il était variable et arbitrairement choisi par le fermier.

Il serait à souhaiter qu'un érudit entreprît de dresser une sorte de dictionnaire des orfèvres français, tout au moins pour les dix-septième et dix-huitième siècles. Un tel travail, malgré les lacunes inévitables qui ne pourraient point être comblées, rendrait assurément les plus grands services. Le savant baron Pichon l'avait commencé, mais la tâche lui parut hérissée de telles difficultés qu'il y renonça. En tout cas, il est mort sans l'avoir achevé. Peut-être rêvait-il de trop bien faire. N'aurait-on qu'une liste chronologique des principaux orfèvres de Paris reçus à la maitrise par la Cour des Monnaies, qu'un document de ce genre serait extrêmement utile. Quoi qu'il en soit, je me bornerai ici à ajouter aux noms de Claude Ballin, J.-A. Meissonnier et Thomas Germain indiqués ci-dessus comme les plus célèbres orfèvres de la première moitié du dix-huitième siècle, quelques maitres qui furent leurs contemporains et jouirent durant cette même période d'une certaine réputation.

Tout d'abord, il faut mentionner *Nicolas Besnier*, un des trois orfèvres du roi logés au Louvre et qui partagea cet honneur avec Claude Ballin et Thomas Germain. C'est à lui que Louis XV fit exécuter son anneau nuptial et commanda la plus grande partie de sa vaisselle de table; en 1737, il lui en fit exécuter une de vermeil du poids de 1 100 marcs. Ce fut son dernier travail important, car, cette année même, il se retira des affaires, cédant la survivance de sa charge à son gendre Jacques Roëttiers. A côté de Nicolas Besnier, qui fut l'un des orfèvres les plus en vue de son époque après ceux que j'ai déjà mentionnés, il en existait beaucoup d'autres assurément qui, dès les premières années de la Régence jusqu'au milieu du règne de Louis XV, eurent de la réputation. Les noms de quelques-uns seulement sont parvenus jusqu'à nous, mais l'on ne possède sur eux que des renseignements la plupart du temps assez vagues. Tels sont : *François Gauchelet* (reçu maître en 1692), dont la fille, Anne-Denise, épousa l'illustre Thomas Germain; son portrait se trouve à côté de celui de son mari dans la toile de Largillière, que possède M. Odiot; *François Vincent* (reçu

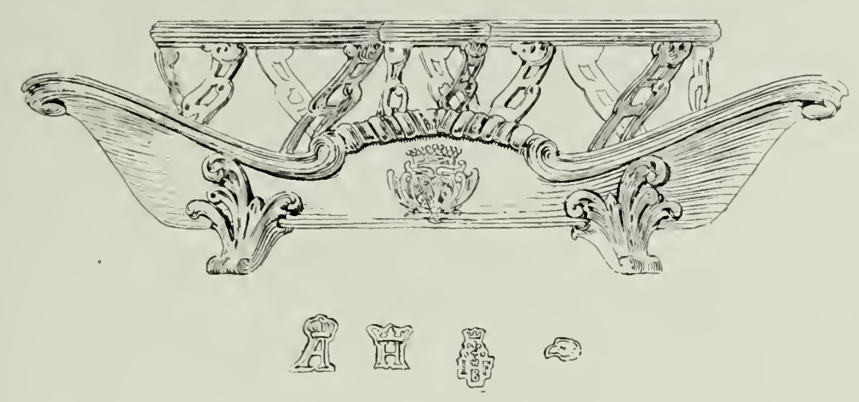


Orfèvrerie civile. Pierre Germain II.



Orfèvrerie civile. Pierre Germain II.

maître en 1688); *Thomas-Léonard Lagneau* (reçu maître en 1694, mort en 1750), marié à une fille de Pierre Germain, et qui eut un fils, *Léonard Lagneau* (reçu maître en 1722), lequel fut conséquemment neveu de Thomas Germain; *François*



Huilier de J.-Fr. Balzac (1755).

Rigal (reçu maître en 1720), et qui devint grand-garde des orfèvres; *Noël Léonard* (reçu maître en 1714); *Robert Magnart; Thomas Chancelier*, orfèvre privilégié du roi suivant la cour (reçu maître en 1736); *Louis Regnard; Antoine de Saint-Nicolas*, qui avait pour poinçon une rose; *J.-F. Balzac*, à qui l'on doit l'huilier et le flambeau datés de 1755, de la collection Paul Eudel, dont nous donnons ici la reproduction; *Grégoire Masse*, d'une époque un peu antérieure, à en juger par certaines pièces marquées de son poinçon et qui portent la date de 1708; *Antoine Jossey*, du même temps; *César Haudry*, l'auteur de superbes saucières qui ont fait partie aussi de la collection Paul Eudel; *J.-F. Gorget, Fayolle, Hébert, Herbault, Vabayer, Allain, Devos*, fournisseurs attitrés de la Cour entre les années 1730 et 1750, etc., etc. Mentionnons à part trois élèves de Thomas Germain : *Jean-Etienne Buron* (reçu maître en 1735), dont on connait deux très belles jardinières qui se trouvaient dans la collection de M. Polowstoff, et un plateau d'une admirable ciselure appartenant au grand-duc Alexis; *Louis-Joseph Lehendrick*, excellent artiste, d'un talent remarquable qui devint un des meilleurs orfèvres de la période suivante et dont nous parlerons plus loin; *J.-L. Tourteau*, qui se spécialisa dans le commerce des pierres et qui, associé avec Aubert, le joaillier de la Cour,



Flambeau de J.-Fr. Balzac (1755).

sut acquérir une fortune considérable. N'oublions pas l'élève de Besnier, ce *Pierre Germain* (né en 1716, reçu maître en 1744, mort en 1783) que la similitude de nom a fait confondre avec son célèbre homonyme, bien qu'il n'eût avec lui aucune parenté, et qui est souvent surnommé le *Romain*. Pierre Germain, dit le Romain, s'il ne fut pas un orfèvre transcendant, n'en a pas moins joué un certain rôle dans sa corporation (1). Ses confrères l'élurent garde en 1757 et grand-garde en 1773, ce qui prouve l'estime en laquelle ils le tenaient. Lors de sa mort, ce fut au nom de MM. les Gardes de l'orfèvrerie de Paris que fut envoyée l'invitation au service qui fut célébré en l'église de Saint-Éloi (2).



OUS êtes priés de la part de Messieurs les Gardes de l'Orfévrerie-Joyaillerie de Paris, d'assister au Service qu'ils feront célébrer pour le Repos de l'Ame de M. Pierre GERMAIN, Marchand Orfévre, ancien Grand Garde du Corps de l'Orfévrerie, & Grand-Messager de l'Université de Paris, qui se dira Lundi 3 Février 1783, à dix heures du matin, en l'Eglise de Saint Eloy, des Marchands Orfévres-Joyailliers,

Messieurs & Dames s'y trouveront s'il leur plaît.

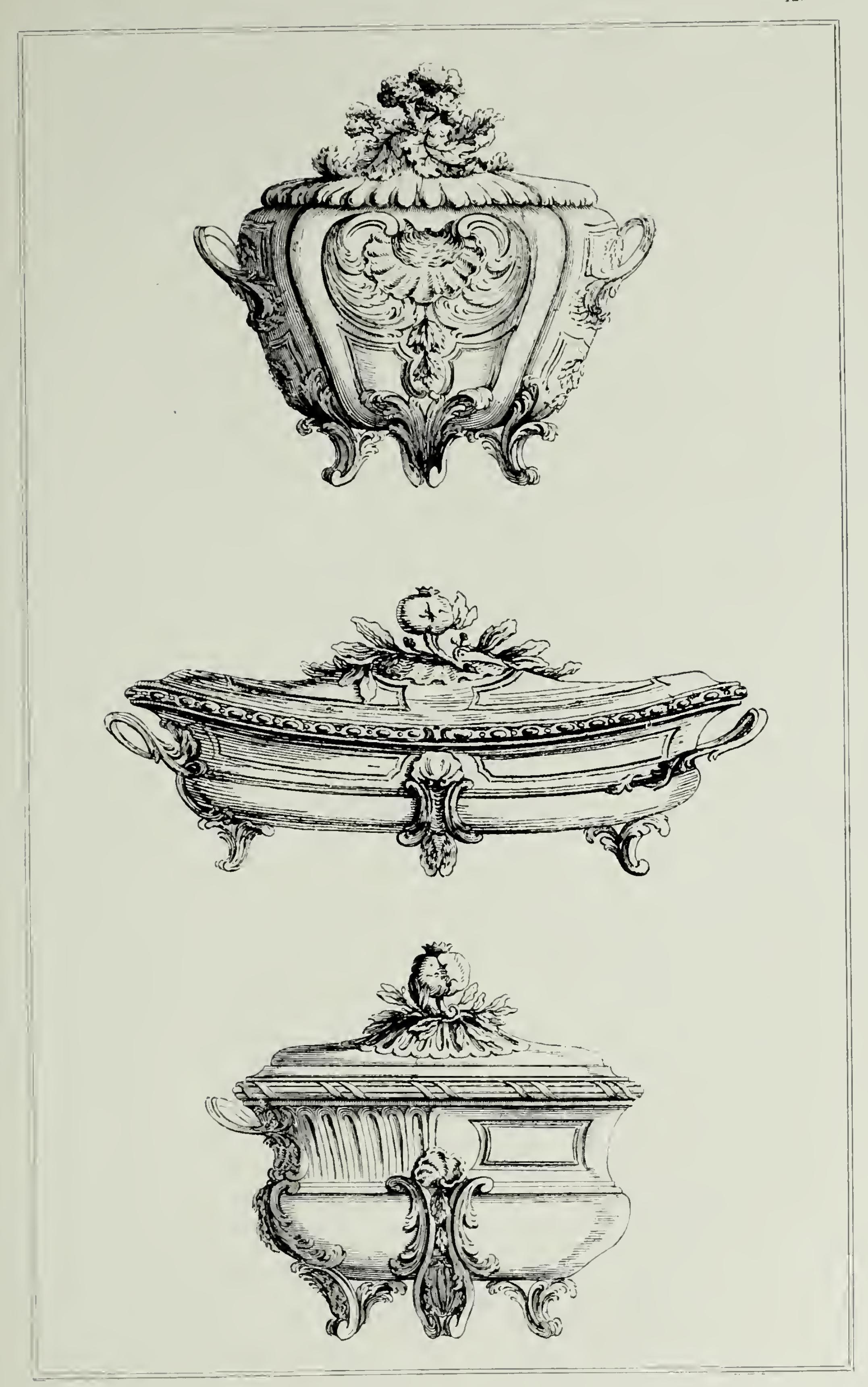
De profundis.

Ses œuvres, marquées de poinçon P. G. et d'un germe, paraissaient avoir brillé surtout par la conscience et la sagesse de l'exécution. On ne connaît aucune œuvre existante pouvant lui être attribuée; ses travaux, du reste, ont dû être peu nombreux, à en juger par le chiffre de ses affaires qui ressort des chiffres de l'impôt du vingtième. Il payait, en 1772, 19 livres 16 sols; de 1775 à 1776, 5 livres 8 sols.

Son principal titre à la notoriété, c'est la publication faite par lui en 1748 d'un recueil bien connu qui est intitulé *Éléments d'orfèvrerie*, dans lequel se trouvent cent planches gravées représentant des pièces d'argenterie de l'époque; sur ce nombre, il y en a 93 signées de lui et 7 par J.-J. Roëttiers : c'est ce qui l'a sauvé

(1) Pierre Germain, le Romain, était originaire d'Avignon. D'après M. Germain Bapst, il était le septième fils d'un journalier de cette ville. Il resta vingt-cinq ans, d'abord comme apprenti, puis ouvrier dans l'atelier de Besnier et du successeur de celui-ci, J.-J. Roëttiers, avant de recevoir la maîtrise ; d'après les listes de capitation de l'époque, il n'occupait que le 149e rang dans la corporation au point de vue de l'importance commerciale.

(2) Collection Henri Vever.



Orfèvrerie civile, Pierre Germain II.



Service de toilette. Pierre Germain II.

de l'oubli. Reçu maître en 1744, c'est quatre ans seulement après qu'il publia ses *Éléments d'orfèvrerie.* Les très intéressants documents qu'il contient ne pouvaient donc être la reproduction des œuvres sorties de son atelier. Elles sont plutôt les œuvres de ses devanciers, mais il est plus probable que ces dessins sont des compositions conçues dans le goût du temps, et qu'il a voulu faire une œuvre didactique comme il semble l'indiquer lui-même lorsqu'il écrit dans l'avis imprimé en tête de ce recueil :

« J'espère que je ne serais pas désapprouvé d'avoir voulu par cet ouvrage » seconder les bonnes dispositions des jeunes gens, pour lesquels seuls je l'ai » composé. J'ai joint d'autres dessins de M. Roëttiers de quelques morceaux d'or- » fèvrerie qu'il exécute actuellement pour Monseigneur le Dauphin. Heureux si » mes soins sont agréés et peuvent contribuer à la perfection de ceux qui veulent » embrasser le talent de l'œuvre de l'orfèvrerie. »

Nous n'oserions dire que son homonyme François-Thomas Germain, reçu maître en 1748, date de la publication des *Éléments d'orfèvrerie* de Pierre Germain, y puisa des renseignements utiles, les modèles laissés par son père lui suffisaient; mais les œuvres connues de François-Thomas Germain ont un tel air de famille, que l'on comprend la confusion qui s'est établie sur leur parenté possible.

Il est certain que P. Germain fit un recueil précieux pour les orfèvres de son temps comme aussi pour les maîtres qui devaient venir après lui. Les orfèvres de nos jours trouvèrent dans cet ouvrage des documents authentiques qui leur permirent de recommencer à la fin du dix-neuvième siècle une floraison nouvelle du style Louis XV, bien faite pour plaire à la clientèle d'amateurs de notre temps mis en goût par les Expositions rétrospectives. Nous donnons ici une série de pièces d'orfèvrerie d'église, d'orfèvrerie civile et de décor qui nous ont paru les plus typiques parmi les cent planches de cet ouvrage qui nous édifie si bien sur le goût qui régnait vers 1750. La rocaille, on le verra, a disparu, et le peu qu'il en reste est assagi par le temps.

Parmi les œuvres d'orfèvrerie d'église nous avons choisi un calice, deux burettes pour les évêques et deux encensoirs.

Puis, dans une seconde planche, nous avons réuni une lampe de sanctuaire, deux calices, un ciboire et deux vases d'autel. Parmi les œuvres d'orfèvrerie civile, qui nous ont paru intéressantes à reproduire, nous avons choisi dans le recueil de Pierre Germain, une salière à deux usages, formée de deux coquilles accouplées et reliées par des rinceaux qui portent un écusson, puis une cafetière, une théière et un drageoir ovale.

Dans la planche suivante, deux flambeaux, un seau à rafraîchir, un huilier et un bol d'accouchée; et, dans une autre, une terrine couronnée par un bouquet de choux-fleurs, un pot à oille à deux projets et une casserole ovale à anses;

enfin, un service de toilette comprenant l'aiguière et la cuvette, des bols à savon et à bijoux.

Parmi les œuvres d'orfèvrerie civile, nous avons reproduit un sucrier à poudrer le sucre, deux flambeaux, une soupière, un pot à oille, une saucière et une salière à deux usages ainsi qu'un seau à rafraîchir et une cuvette et un pot à eau.

Paul Mantz donne ce recueil comme la fleur du panier des orfèvreries de Pierre Germain I et comme le testament de ce grand artiste mort en 1748, l'année même où paraissait le recueil de Pierre Germain II; une similitude de nom l'a induit en erreur en lui faisant attribuer à Pierre Germain I la paternité de cet ouvrage. Les recherches de M. Germain Bapst ont établi d'une manière indiscutable que c'était bien l'œuvre de P. Germain II dit le Romain. Si Paul Mantz s'est trompé dans son attestation, en revanche il a si bien défini, avec l'élégance de style dont il était coutumier, le caractère des œuvres de cette époque que je n'hésite pas à dire avec lui : « Les artistes du dix-huitième siècle n'ont connu ni le style qui divinise les » œuvres de l'homme, ni le sentiment qui les rend éternelles, en leur prêtant une » âme toujours éloquente, un langage toujours entendu. Mais encore assez bien » partagés dans leur disgrâce, ils ont eu la fantaisie, l'élégance et par-dessus tout » l'esprit; or, si l'esprit est inutile, nuisible même dans la conception de l'art gran- » diose, il est indispensable dans la pratique des arts charmants qui, comme celui » de l'orfèvrerie, doivent autant à la main de l'ouvrier qui exécute qu'au caprice de » celui qui invente... Les formes que les orfèvres d'alors donnèrent à leurs pensées » furent-elles toujours intelligentes? C'est un point à éclaircir ou du moins à dis- » cuter; mais nous ne craignons pas d'affirmer d'avance que grâce au parti pris de » l'exécution, à la prestesse de la main, à cette légèreté d'outil tel que le graveur » Cochin la définissait avec un rare bon sens, dans une lecture qu'il fit un jour à » l'Académie Royale « *sur la légèreté de l'outil* », leurs œuvres ont fait paraître » un esprit, une élégance, une richesse qui permirent de les placer à côté de ce » que l'orfèvrerie française en ses meilleurs jours avait déjà pu nous montrer (1). »

Dans cette énumération sommaire des orfèvres de la première moitié du dix-huitième siècle ne figurent pas les bijoutiers et les joailliers. Ceux-ci pourtant ne formaient pas une classe spéciale, ils étaient compris parmi les 300 maîtres de la corporation. Les statuts n'établissent entre eux aucune distinction, et s'appliquent à la fois à ceux-ci et à ceux-là. Si les orfèvres ne s'adonnaient pas tous à la joaillerie, du moins on ne pouvait être joaillier qu'à la condition d'avoir le brevet d'orfèvre. La force des choses, toutefois, tendait de plus en plus à diviser la profession en ces deux branches.

(1) Paul Mantz, *Recherches sur l'orfèvrerie française*, publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts* (t. XI, page 110).

Dès la fin du règne de Louis XIV, la mode avait fait surgir quantité d'objets de toilette, de menus accessoires, de trousses, de nécessaires, de tabatières, de bonbonnières, etc., qui donnaient lieu à de véritables spécialités. Parmi les catégories de ces bibelots divers, il en est une, celle des boîtes, qui se rattache trop étroitement au travail de l'orfèvrerie proprement dite, pour que nous n'en touchions pas ici quelques mots, d'autant plus que l'Exposition centennale en avait réuni une collection importante et d'un réel intérêt.

L'habitude de priser, qui se développa à la fin du règne de Louis XIV, détermina rapidement le goût des belles tabatières ; il s'ajouta à celui des petites bonbonnières de poche, et des boîtes de tous genres qu'on vit bientôt se multiplier.

Mais Louis XIV n'aimait pas le tabac ; aussi, n'a-t-il jamais donné de tabatières; mais ce qu'il a distribué de boîtes à portraits est considérable. Pitan, le joaillier du roi, fut le premier qui fit pour Louis XIV ces luxueuses boîtes chargées de brillants semés habilement autour du royal portrait. A sa mort, en 1676, Pierre le Tessier de Montarsy lui succéda comme joaillier de la Couronne, et, jusqu'en 1714, resta chargé de la fourniture des « Parures du Roi » (joyaux et boîtes à portraits) offerts en présents par Sa Majesté aux divers membres du Corps diplomatique.

Pour ne pas être pris au dépourvu, Montarsy devait alimenter sans cesse le fonds des présents, sage mesure que sa grande fortune lui permettait de prendre. Au 1er janvier 1696, l'inventaire des bijoux non employés restant en dépôt mentionna quarante-deux boîtes à portraits coûtant 314250 livres (1).

Philippe d'Orléans, le Régent, fut un des premiers à en former une collection qui devint extrêmement précieuse. Il en possédait, entre autres, une série de boîtes qui étaient ornées à l'intérieur de sujets grivois peints par Klingstet, qu'il s'était attaché et qu'on surnommait le « Raphaël des tabatières ». Bientôt la mode vint de placer des portraits sur le couvercle : c'est le fermier général la Popelinière qui, dit-on, eut l'idée de cette innovation, laquelle fit bientôt fureur. Les *tabatières à portraits* devinrent une des folies du dix-huitième siècle. A partir de l'année 1725, c'est le cadeau par excellence qu'on offre en toute occasion; c'est l'objet d'art exquis pour lequel on invente tous les raffinements du luxe, toutes les délicatesses ingénieuses de l'ornementation la plus rare. Comme le dit fort bien Paul Mantz : « Les bonbonnières et les tabatières furent pendant cette époque le luxe suprême. On faisait collection de ces menus ouvrages du caprice, comme on recherchait les tableaux ou les médailles (2). » En 1723, tandis que le maître orfèvre *J. Bourguet* publiait des modèles de tabatières de toutes sortes, le bijoutier *Devais* exécutait de ces jolies boîtes en perfection, variant leurs formes à l'infini, les décorant d'ornements et de sujets exécutés en « piqué », en « coulé »,

---

(1) Le *Livre des Collectionneurs*, par Mazé-Sencier : les Boîtes à portraits, page 161.
(2) Paul Mantz, *Recherches sur l'orfèvrerie française*, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, page 445.

en « incrusté », ou en « brodé d'or ». Bientôt on ne se contenta plus de la richesse de la matière, des décors gravés, des miniatures, des colorations qui nuançaient l'or et l'argent : on décora ces boites d'émaux qui achevèrent de leur donner un aspect infiniment précieux. Le joaillier *Rondé* (1), les bijoutiers *Jean Moynat*, *Jean Georges* (qui donna son nom aux merveilleuses boites de sa fabrication appelées des georgettes), *P.-J. Bellangé*, *Coiny*, *Garand*, *Aug. Laterre*, *Sageret*, *Drais*, *Herbault*, *Roucel*, *Tiron de Nanteuil*, *de la Fresnaye*, *L.-F. Taunay*, *Solle*, *Ducrollay*, *Gouers*, etc., etc., livrèrent à la Cour et à la ville, de 1740 à 1785, des milliers de boites d'or ou d'argent, chefs-d'œuvre de goût et d'aimable fantaisie, qu'ils signaient souvent sur la gorge finement ciselée, comme un peintre signe un tableau. Les bijoutiers *Hamelin* et *Maillé* se signalèrent, en 1754, par les peintures en émail dont ils les ornaient. Leurs confrères *Drais* et *Sageret* ne se laissèrent pas distancer. Je ne parle pas des miniaturistes, tels que *Massé*, puis *Lebrun*, *Welper*, *Sicardi* et tant d'autres (2), ni des artistes qui comme *Van Blarenberghe* décoraient les boîtes de gouaches qui sont aujourd'hui sans prix. Il faudrait un volume rien que pour esquisser l'histoire des tabatières et indiquer la technique si extraordinaire, si minutieuse de ces menues merveilles d'orfèvrerie. L'usage se développa si vite et si bien de les distribuer en cadeaux à tous propos, que le roi Louis XV en fit, durant son règne, une consommation prodigieuse. Pour avoir une idée de sa prodigalité à cet égard, et du rôle que jouèrent alors les tabatières, il faut parcourir les comptes du service des Menus plaisirs conservés aux Archives nationales (3), ou les soixante volumes in-folio consacrés à la commande des « Présents diplomatiques » qui se trouvent au Ministère des Affaires étrangères (4) : on y voit à quels prix élevés montaient parfois ces petites boîtes enrichies de diamants, et ornées le plus souvent du portrait royal. La plus coûteuse fut celle qui fut donnée en 1720 au marquis de Scotti, envoyé à Parme pour récompenser on ne sait quel mystérieux service. Elle était ornée d'un portrait du roi par Massé, de quarante-deux brillants et de quinze diamants; elle ne coûta pas moins de 129 852 livres. Ce prix n'est-il pas fabuleux? En 1762, le roi en offrit une au comte de Viri, ambassadeur de Sardaigne, qui sortait des ateliers de l'orfèvre Jacquemin, et qui atteignait 56 258 livres. Les plus modestes, celles qu'on donnait aux seigneurs de moindre importance, à un courtisan, à un comédien, à un poète, à titre

---

(1) Rondé fut reçu maître orfèvre du roi et domicilié au Louvre le 4 janvier 1734. Il mourut en 1757. Il faisait des affaires considérables avec la Cour. C'est lui qui transforma la joaillerie et lui donna cette légèreté qu'on admire.
Voir Germain Bapst : *Inventaire de Marie-Josèphe de Saxe*, page 106.

(2) Vers 1715, les miniaturistes les plus connus pour les boîtes à portraits furent Bourdin, Duvigeon, Melle Brison, Château de la Boissière. Puis, après Massé, et à côté de Lebrun, le plus fécond des portraitistes, vinrent, de 1730 à 1770; Vincent, Penel, Louis Charlier, Prévost, Cazaubon, R. Bachi, V. de Montpetit, Musson, et les habiles peintres en émail, Liotard, Bouquet, Durand et Bourgoinz. Sous Louis XVI, les petits-maîtres qui ont le plus répété le portrait du roi sont : Welper et Sicardi. — Le meilleur miniaturiste alors était Hall (voir Maze-Sencier, *Le Livre des Collectionneurs*, page 161).

(3) Archives nationales, O. 2 985 et suiv.

(4) Voir Maze-Sencier, qui a donné un résumé de ces commandes de présents diplomatiques dans son ouvrage cité ci-dessus, pages 163-184.



Boites à portraits.

Louis XIV. — Le Grand Dauphin — Louis XV. — Le cardinal de Richelieu.

Collections Doistau, Bernard Franck et Fitz-Henry



Etuis et boites.

(Collection Doistau et G. Boin.)



Etuis, montres et carnets.

(*Collection Georges Boin.*)



Nécessaire, étuis et navettes.
(*Collection G. Bon et Doistau.*)

de remerciements ou d'encouragement, valaient de 1 800 à 6 000 livres. Beaucoup d'autres montaient à 20 000 et 30 000 livres. C'étaient les plus belles, celles que rehaussaient l'éclat des pierres précieuses. Elles étaient couramment offertes aux ministres plénipotentiaires, soit qu'ils vinssent à la Cour, chargés de quelque mission exceptionnelle, soit qu'ils prissent tout simplement congé pour retourner dans leur pays. Presque toujours le portrait du roi était fait par Lebrun. A la cour de France, c'était devenu une mesure tellement habituelle que ces boites offertes en cadeau aux ambassadeurs, qu'il arrivait fréquemment à ces derniers de ne pas se gêner pour les échanger immédiatement contre de beaux écus sonnants chez l'or-



Boîte en joaillerie.
(*Album du Musée des Arts décoratifs.*)

fèvre qui en était le fournisseur. C'est ainsi que le bijoutier *Solle*, un spécialiste renommé pour ces sortes de travaux, reprit jusqu'à trois fois au comte de Viri, l'ambassadeur de Sardaigne, moyennant la somme de 25 000 livres chaque fois, une superbe boite enrichie de diamants que le roi, en 1775, avait payée 29 340 livres pour l'offrir à ce personnage et qui, rachetée au même prix à *Solle* par le service des Menus, lui était de nouveau attribuée en présent. Ne voilà-t-il pas un trait bien significatif des mœurs du temps, et n'est-ce pas une preuve de suprême élégance de la part de celui qui donne, que cette façon d'avoir l'air d'ignorer que le cadeau, déguisé sous la forme délicate d'un portrait peint sur une boîte, va être converti brutalement en espèces trébuchantes?

Le Musée centennal avait réuni la fleur des collections parisiennes. MM. Georges Boin, Doistau, Bernard Franck et Chappey avaient confié à ses organisateurs le soin de mettre en lumière ces mille objets inutiles, mais char-

mants, dont la composition spirituelle et l'exécution précieuse avaient stimulé le goût et montré l'habileté des orfèvres du dix-huitième siècle.

Le Musée de l'Orfèvrerie ne fut pas le seul où furent exposées ces merveilles. Chappey en avait confié aux Classes de l'Horlogerie et de la Parfumerie, un nombre considérable. « A côté des porcelaines rares, on y trouvait toute une » série de boîtes et d'étuis en or et émail, des montres aux boîtiers délicieu- » sement décorés, une collection unique de ces bibelots précieux, dans le » métal desquels la sentimentalité du dix-huitième siècle s'était imprimée à » l'aide de devises, aveux et serments, rébus mystérieux ou franchises in- » génues, promesses qui ne furent peut-être pas tenues, souvenirs qui ne furent » peut-être pas gardés, toute la psychologie d'un siècle en breloques, toute » l'âme d'une société livrée dans un sourire, comme en se jouant, de peur d'y » laisser deviner de vraies larmes dérobées et de vraies tristesses sincères. » Chappey n'avait prêté tant de merveilles que pour inciter le public à les » comprendre et à les aimer, que pour forcer le goût de ses contemporains à » s'y retremper (1).

La mode avait duré longtemps, et pendant plus d'un siècle, depuis la boîte à portraits et la tabatière données en présents par les souverains, jusqu'aux menus objets qu'on trouvait dans tous les boudoirs et dans toutes les mains, depuis les flacons et les étuis que les coquettes avaient sur leur table, les crochets, les châtelaines et les montres qu'elles suspendaient à leur ceinture, jusqu'aux boîtes à poudre et à mouche qui décoraient leur toilette; tous ces menus objets avaient fourni aux artistes l'occasion de créer d'inimitables merveilles.

Le souvenir de ces admirables collections méritait d'être conservé, et nous avons reproduit dans quatre planches hors texte les pièces les plus intéressantes, parmi celles que nous avons pu retrouver encore. Car, il faut bien le dire, ces témoins de nos arts précieux ont passé à l'étranger, et les ventes qu'en ont faites les heureux possesseurs d'un jour nous ont enlevé la joie de les contempler encore.

Le Musée des Arts décoratifs avait prêté au Centennal un document d'une insigne rareté. C'était un recueil, en forme d'album, des compositions qui avaient servi à l'exécution de ces œuvres charmantes. Il devait appartenir à quelque orfèvre en renom de l'époque, qui collectionnait, au fur et à mesure de leur exécution, les dessins ou les esquisses des boîtes qu'il fabriquait.

Tous ces dessins ne sont pas de la même main; le graveur avait donné un détail exact de son œuvre; le bijoutier ou le joaillier laissait apercevoir la difficulté de ses recherches, par l'indécision de l'esquisse; le ciseleur précisait avec netteté, dans des croquis spirituels, des scènes champêtres, des

(1) Préface du catalogue de vente de la Collection Chappey, après son décès, par Roger Milès.



Boites en or eiselé. Scènes villageoises.
(*Album du Musée des Arts décoratifs.*)



Boites en or ciselé. Scènes militaires.
(*Album du Musée des Arts décoratifs.*)

sujets de chasse ou de guerre; les émailleurs ou les peintres représentaient des scènes galantes relevées de quelques touches d'aquarelle. Mais tous sont intéressants et nous initient aux raffinements précieux de l'art de ces orfèvres.

Dans les cent cinquante dessins réunis dans cet album, sorte de référence d'un atelier en vogue, nous avons choisi, pour les reproduire ici, ceux qui nous ont paru les plus dignes d'être conservés.



Dessin de boite.
(*Album du Musée des Arts décoratifs.*)



Cartouche par Babel, exécuté pour le mariage du Dauphin (1748).

CHAPITRE CINQUIÈME

Apogée de l'orfèvrerie du style Louis XV. — Chefs-d'œuvre exposés au Musée centennal. — Les orfèvres François-Thomas Germain et Jacques Roëttiers.



EPRENONS au point où nous l'avons laissé, c'est-à-dire entre les années 1750 à 1760, l'histoire de l'orfèvrerie durant le dix-huitième siècle. A ce moment, on a définitivement renoncé, sinon à la rocaille, du moins à ses exagérations. C'est l'époque triomphale de l'orfèvrerie. Pour ma part, c'est aux chefs-d'œuvre de cette période que j'accorde ma plus complète admiration. Sans doute, ce n'est plus l'art de la Renaissance et du dix-septième siècle dérivé de l'architecture, esclave de la ligne correcte, et tirant de celle-ci toute sa signification expressive. Mais l'argenterie du beau temps de Louis XV, tout imprégnée qu'elle paraisse d'un esprit révolutionnaire, devait paraître aux contemporains au moins

aussi étrange que celle qui, à notre époque, a été qualifiée d'*art nouveau*. Au dix-huitième siècle au moins l'orfèvrerie était restée élégante, et, si elle nous charme encore par son originalité, c'est qu'elle avait été conçue et exécutée par de véritables orfèvres, soucieux de maintenir les traditions de leur art. Totalement différente de ce qu'elle avait été, même aux plus brillantes phases de son histoire, elle n'en est pas moins une des plus parfaites qui ait jamais existé, et cela pour plusieurs motifs. Le principal, celui auquel sera toujours particulièrement sensible un homme de métier, c'est qu'à aucun moment ne fut mieux respectée cette règle, qui est une des bases de l'esthétique applicable à toutes les industries, et en vertu de laquelle une forme décorative est essentiellement dépendante de la matière dans laquelle elle est traduite. Or, au dix-huitième siècle, l'orfèvrerie a eu ce mérite de tirer du métal, par les moyens les plus simples et avec une habileté supérieure, tous les effets dont celui-ci est susceptible, et de ne lui demander que ceux-là seuls qu'il pouvait rendre. Étant donné que le procédé employé, celui de la *retreinte* au marteau sur l'enclume ou la bigorne, et du *repoussé* à la recingle et au ciselet, constitue à peu près son unique moyen d'action, c'est une joie autant pour l'homme de goût que pour l'homme de métier de constater avec quelle adresse il en use, comme il sait assouplir la plaque d'argent, la plier aux formes qu'il lui plaît, trouver les ornements qui conviennent le mieux, tantôt en ménageant des surfaces lisses sur lesquelles resplendit à l'aise et frissonne la lumière, tantôt en faisant saillir des godrons délicats ou puissants qui opposent des ombres alternatives aux clartés rutilantes des reliefs. Toute matière a son langage propre, son caractère expressif, ses qualités spécifiques qui lui confèrent une beauté intrinsèque. L'argent possède une éloquence spéciale qu'il faut savoir faire jaillir, et qui porte en lui des secrets qu'il ne livre qu'à la condition qu'on les lui arrache. Sa blancheur lui donne une certaine apparence de mollesse, un aspect froid et comme pudique. Mais que le marteau vienne frapper adroitement et modeler à petits coups la plaque de métal, vous voyez cette pâleur s'animer et palpiter, l'épiderme d'abord presque incolore s'affermir et vibrer, une vie intense et nerveuse surgir de la torpeur glacée. Ce sont les caresses de la lumière qui opèrent le prodige, les molécules de l'argent, rendues plus denses et plus serrées par l'action de l'outil, doivent offrir des parties tour à tour planes, aiguës ou arrondies, des repos et des mouvements, des coins d'ombre et le mystère, propices aux effets des rayons lumineux qu'il s'agit de provoquer. Forcer le métal à frémir sous les caresses du ciselet ou la morsure du burin, favoriser par des pleins et des vides, par des reliefs accentués ou des unis adoucis, habilement variés et maniés, les rencontres, les chocs ou les moelleux enlacements de la lumière, voilà, en définitive, le grand secret, le but du travail de l'orfèvre. Eh bien, il est certain que jamais l'art n'a fait mieux parler l'argent qu'au dix-huitième siècle; jamais il ne lui a fait dire avec plus de charme, de vivacité

et d'esprit, des confidences à ce point savoureuses et piquantes; jamais le métier, proprement dit, n'accomplit avec une pareille virtuosité et une si parfaite intelligence de ses ressources, des tours de force plus extraordinaires que dans cette orfèvrerie onduleuse, caressante, tourmentée, capricieuse, et délicieusement originale.

Les collections du Musée centennal comprenaient un certain nombre de pièces extrêmement remarquables de cette période où l'orfèvrerie atteignit son apogée. Au premier rang, il faut signaler l'admirable aiguière, appartenant à M. Boin-Taburet, et qui porte en toutes lettres, sous la cuvette, le nom du maître orfèvre



Aiguière et sa cuvette, orfèvrerie du roi de Portugal, par François-Thomas Germain.
(*Collection de Mme Burat.*)

à qui on en est redevable : *François-Thomas Germain, orfèvre du Roi*. Elle est aux armes du roi de Portugal et faisait partie du très important service commandé par ce prince à Thomas Germain, puis achevé par le fils de celui-ci, François-Thomas, lequel, en 1752, très justement fier de son travail, ne voulut pas le faire sortir de France avant de l'avoir montré à Louis XV et à la reine Marie Leckzinska, qui en furent émerveillés.

A cette date, le service formait vingt-cinq pièces, toutes fort coûteuses, puisque la façon seule comportait, au dire du duc de Luynes, plus de 20000 livres. Il y avait des morceaux de toute beauté.

Rien que pour l'apothicairerie du roi, Germain avait exécuté une cuvette et un coquemard dont la panse était formée par une figure d'Esculape coiffée d'un bonnet qui faisait le couvercle.

On admira notamment les quatre légumiers exécutés sur deux modèles à peu près semblables et qui ne variaient que par les figures servant de couronnement aux couvercles. L'un d'eux représentait un Amour avec un chien, et l'autre un Amour avec deux colombes. Le couvercle était orné de cannelures se terminant par une rocaille, la bordure en baguettes réunies à des intervalles réguliers par des feuilles d'acanthe ; aux deux extrémités, des faunes agitant des banderoles formaient les anses.

Fr.-Thomas Germain a travaillé de longues années pour compléter ce service, puisqu'on le voit, en 1766, livrer encore un miroir à la princesse de Portugal (1).



Sucrier et salières.
(*Collections de Mme Burat et de M. Doistau.*)

Par quel heureux hasard le fin connaisseur qu'est M. Boin est-il devenu possesseur de l'aiguière exposée en 1900, et comment une pièce aussi précieuse a-t-elle pu sortir du trésor de la Cour de Portugal, où se trouve encore l'ensemble du service de Fr.-Thomas Germain (2), et revenir en France ?

Le hasard peut quelquefois s'appeler la Providence, et le fait mérite d'être rappelé. L'empereur du Brésil, don Pedro, qui appartenait à la famille de Bra-

(1) Germain Bapst, *les Germain, orfèvres et sculpteurs du Roi*, page 140.
(2) Germain Bapst, *les Germain, orfèvres du roy, et l'Orfèvrerie à la Cour de Portugal.* Plaquette éditée par la Société de Propagation des livres d'art.

gance, avait emporté dans sa nouvelle patrie un certain nombre de pièces de cette admirable orfèvrerie; lorsque, après la révolution qui l'avait chassé de ses États, il était rentré en Europe, il avait rapporté avec lui son argenterie. Il voulut s'en défaire et chargea un de ses familiers d'en opérer la vente. Malheureusement, il s'adressa mal, et toutes les belles orfèvreries de Germain, qu'il avait conservées pour sa part d'héritage, furent vendues pour la fonte. L'aiguière, qui avait été réservée, fut présentée à M. Boin qui l'acheta, non pour sa valeur intrinsèque, mais pour sa valeur d'art; et don Pedro ravi, mais confus, jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.



Théière Louis XV.
(Collection de Mme Burat.

Le hasard avait donc bien fait les choses; grâce à lui... et à M. Boin, nous avons pu voir au Musée centennal un des plus admirables spécimens de cette orfèvrerie radieuse, dont j'essayais tout à l'heure de définir le caractère. Tout y est harmonie parfaite des proportions, ampleur des formes, à la fois gracieuses et vigoureusement accusées, appropriation merveilleusement juste du décor qui est d'une élégance exquise, et d'une exécution étourdissante. Plus on examine cette œuvre, et plus on reste confondu de ce qu'elle révèle d'art accompli, de goût rare et de souveraine perfection.

La collection de Mme Burat montrait aussi quelques pièces de cette brillante période où l'ornementation rocaille, de plus en plus atténuée, fait place à des lignes de moins en moins torsionnées.

Parmi les pièces les plus intéressantes qui faisaient partie de cette collection incomparable, dont l'heureux propriétaire avait bien voulu se séparer à la grande joie des connaisseurs, nous citerons une théière (*page* 157), qui est un beau spé-

cimen de cette époque; décorée au moyen de la ciselure repoussée, de cannelures en spirales fines et souples encadrant le motif central fait de roseaux en relief, avec son allure légèrement trapue, son bec à tête de jeune canard si finement rendu, ses anses affermies et bien en main, elle peut être considérée en sa simplicité comme une véritable merveille de goût et d'esprit; c'est l'une des pièces les plus typiques de la belle orfèvrerie Louis XV, parmi celles que montrait le Musée centennal. Je signalerai encore les deux salières doubles, en vermeil (*page* 156), d'une construction ferme et pure, qui rappelle le style de Thomas Germain, ainsi que le confiturier, également en vermeil, d'une époque



Soupière et son plateau, style Louis XV.
(*Musée centennal.*)

peut-être un peu postérieure, qui, avec son décor de feuilles de vigne et de grappes de raisin jouant sur le cristal coloré, avec son couvercle si mignon que surmonte un fruit adorablement ciselé, est un exemple achevé, et un type de la meilleure orfèvrerie de la fin de Louis XV. Puis une soupière d'une forme simple et trapue (*page* 158). Le corps richement décoré avec son écusson et ses griffes bien assises, le couvercle à godrons en relief couronné d'une grenade entr'ouverte, motif que l'on reproduit souvent dans les pièces de la même époque, et que les orfèvres de notre temps ont si souvent rappelé. Le plateau est ovale à volutes aux extrémités et décoré de cannelures sur le marli. Il pouvait être employé comme plat à servir, ce qu'indique sa forme concave enterrant un peu la soupière au lieu de la faire valoir en hauteur, comme les pièces de Germain que nous avons déjà reproduites.

Nous donnons également (*page* 159) un flambeau à trois branches et quatre lumières, d'une construction plus tapageuse, qui rappellerait encore le style

de Meissonnier, mais tempéré par le retour des orfèvres à des types moins mouvementés.

La collection de M. Paul Eudel nous offrait une pièce de la même epoque



Candélabre à trois branches, style Louis XV (1750).
(*Musée centennal.*)

d'une insigne rareté. Les poinçons relevés par lui indiquaient qu'elle fut faite sous J.-J. Prévost, en 1762, par Antoine-Jean de Villeclair. Elle fit jadis partie de la collection du baron Pichon, qui avait remplacé le couronnement fait d'une grenade entr'ouverte cachée sous des feuilles de laurier, par un chien avec des

attributs de chasse. Cette soupière est rentrée dans la collection Eudel avec son couvercle d'origine. Le corps de la soupière est monté avec des agrafes formant pieds, d'une belle et solide forme, avec des enroulements d'où partent des guirlandes de lauriers. Les anses sont simples et s'amortissent sur la panse en feuilles d'acanthe, qui indiquent que le style Louis XVI va venir; au milieu, un écusson de la famille Demidoff, avec une couronne de comte, ce qui semblerait indiquer que ce n'est que postérieurement qu'elle a appartenu au prince Demidoff, qui s'est contenté de modifier les armoiries sans toucher à la couronne.



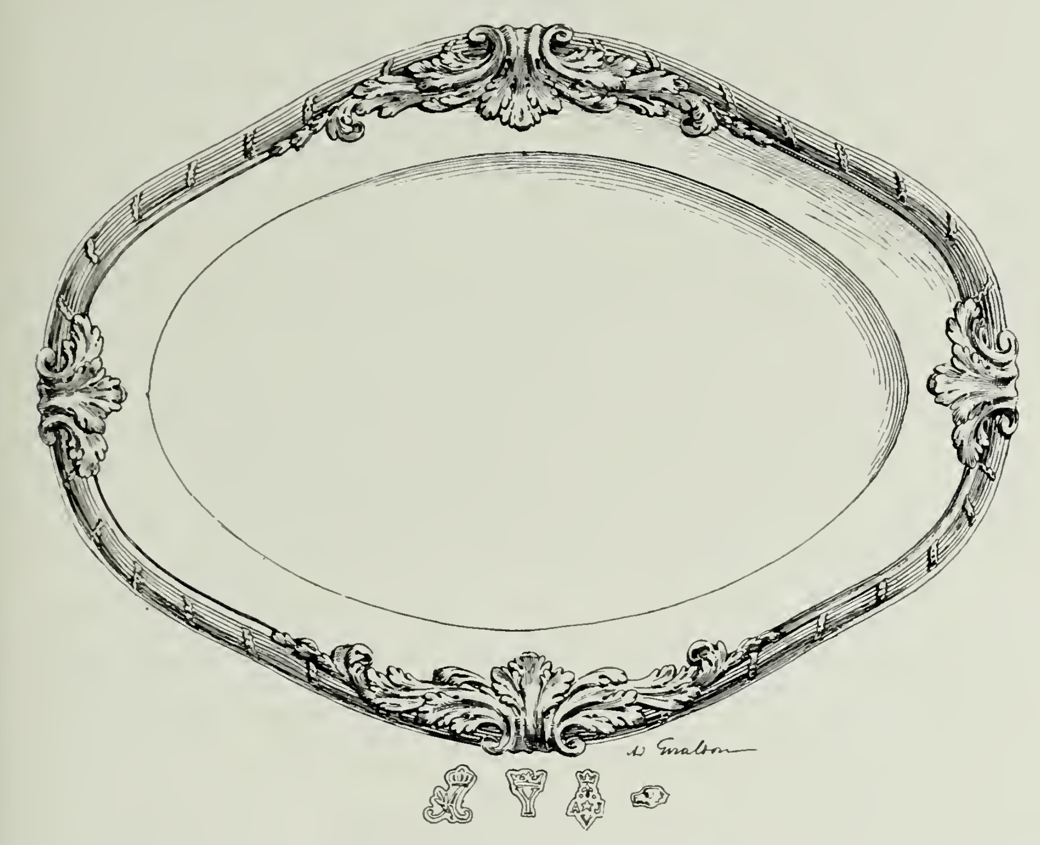
Soupière Louis XV, exécutée par A.-J. de Villeclair.
(*Collection Paul Eudel.*)

Le plateau de la soupière est absolument remarquable, d'une grande simplicité, sans décor sur marli, il est décoré par une moulure de joncs en faisceaux sur laquelle court un ruban, et agrafé au centre et aux extrémités de feuilles d'acanthe, qui s'assortissent bien avec le décor des anses de la soupière. Les poinçons le font dater de 1762; il fut fabriqué, comme la soupière, sous J.-J. Prévost, par l'orfèvre Antoine-Jean de Villeclair. Ce sont là des œuvres de toute rareté, infiniment précieuses, et qui redoublent nos regrets lorsqu'on pense qu'un si petit nombre d'exemplaires de cette orfèvrerie sans égale soit parvenu jusqu'à nous.

Mais ce style, qui à cette époque était en plein épanouissement, n'allait pas tarder à se transformer sous l'influence d'une femme de goût, toute-puissante auprès de son royal amant, et, tout en conservant l'élégance et le charme qu'il

avait imprimés aux œuvres dont nous venons de parler, il nous étonne encore par la perfection de la main-d'œuvre.

Avant de préciser le résultat de l'initiative de Mme de Pompadour dans l'évolution que devait amener l'avènement du style Louis XVI, il nous faut cependant nous arrêter un instant, pour mettre en lumière les œuvres des deux orfèvres les plus célèbres de la période qui venait de finir, et qui comprend la dernière partie du règne de Louis XV, et montrer le rôle que jouèrent à cette époque François-Thomas Germain et Jacques Roëttiers.



Plateau de la soupière ci-contre.
(*Collection Paul Eudel.*)

Tous deux, d'un tempérament très opposé, eurent une doctrine bien différente; l'un et l'autre, physionomies curieuses, égaux par la renommée et représentant deux écoles distinctes, méritent une mention particulière.

François-Thomas Germain, né le 18 avril 1726, était le quatrième fils du plus éminent orfèvre du dix-huitième siècle, Thomas Germain, dont le rôle et l'influence ont été appréciés plus haut.

Il entra dans la vie avec toutes les chances de réussite, et nul ne fut entouré

de plus de faveur que lui, à ses débuts. Bien qu'à la mort de son père, en 1748, il n'eût encore que vingt-deux ans, le corps des orfèvres, en considération du maître illustre dont il était issu, et pour lui éviter une attente de plusieurs années qui aurait pu lui faire perdre les avantages de la situation de celui dont il était l'héritier (logement au Louvre, brevet, etc....), consentit à faire une exception en lui accordant la maîtrise avant le temps réglementaire; François-Thomas Germain parut donc, très jeune, se trouver dans des conditions assurées de succès et de fortune.

Ses talents ne s'étaient encore affirmés par aucune œuvre personnelle; il avait appris le dessin en suivant pendant plusieurs années les leçons de l'Académie, où il n'avait d'ailleurs obtenu aucune récompense; mais un goût naturel, très vif, qui s'était développé dans la fréquentation journalière de l'atelier paternel, l'aisance de ses manières, l'habitude du monde, un certain esprit d'entregent et d'initiative, son abord engageant le rendaient sympathique. Possesseur d'un nom glorieux, installé au palais du Louvre, ayant pour clients attitrés, le Roi, la noblesse de France et toutes les cours étrangères, il semblait n'avoir qu'à se laisser vivre. Dix-sept ans plus tard, cependant, nous le verrons, à l'âge de trente-neuf ans, perdu de dettes, chassé de son logement du Louvre, la vie gâchée, abandonné de ses confrères, essayer de résister au sort contraire, et aller finir obscurément ses jours, on ne sait au juste dans quelle misère.

Tout d'abord, aucun point noir dans son horizon. Les commandes s'offraient à lui en abondance et de partout. Aux divers objets d'argenterie et aux services de table exécutés pour le Roi ou pour les Enfants de France, pour le Dauphin ou la Dauphine, pour le duc de Berry, les comtes de Provence et d'Artois, etc., dont le *Journal du Garde-Meuble* de la Couronne nous a conservé la liste (1), et qu'il exécuta à partir de ce moment, il faut ajouter les innombrables fournitures qu'il eut à livrer à la cour et à la ville, car il se partageait avec Roëttiers, son collègue au Louvre et, comme lui, orfèvre du roi, les préférences de la société élégante. Parmi les assidus de son atelier, on voyait M[me] de Mortemart, M[me] de Livry, le duc de Lavallière, M. de Beringhem, le duc de Gesvres, la duchesse de Lauraguay, le duc et la duchesse d'Orléans, la comtesse de Toulouse, le duc de Chevreuse, le cardinal de Luynes, le duc de Praslins, le duc de Brancas, etc. Que de morceaux de prix exécutés sous sa direction, pour ces amateurs d'élite, durant les dix-sept années que dura sa faveur !

Il était également le fournisseur attitré des Cours étrangères. Le roi de Portugal et la Cour de Russie possèdent les plus belles pièces sorties de ses mains. Son père, Thomas Germain, avait formé cette noble et riche clientèle, et nous avons vu qu'à sa mort, son père laissait plusieurs pièces inachevées

(1) Archives nationales, O 3314, page 112, du 11 octobre 1748 au 11 avril 1765.

qu'il termina à leur satisfaction. Notre artiste, qui menait grand train, avait le goût de la dépense et entretenait des maîtresses, s'appliquait à développer le plus possible son chiffre d'affaires qu'il avait l'ambition, comme il l'a écrit lui-même, de porter rapidement à trois millions par an (1). C'est pourquoi il mit son établissement sur un très grand pied, et prit avec lui un personnel de soixante à quatre-vingts ouvriers pour arriver à une production courante de



Surtout par Fr.-Th. Germain.
(Orfèvrerie de la Cour de Portugal.)

plus en plus considérable. Ce n'était plus le modeste atelier paternel, avec les trois ou quatre compagnons indispensables travaillant à côté du maître qui composait lui-même ses modèles et gardait pour lui la besogne difficile. François-Thomas Germain semble s'être essayé à un rôle qui était alors absolument nouveau pour les orfèvres, et qui se rapprochait quelque peu du type d'entrepreneur, qui n'était point précisément du goût de ses confrères. A cause

(1) En 1750, Germain fit pour 339 954 livres de travaux, ses bénéfices furent de 52 846 livres. En 1763, il fit pour 1 534 173 livres d'affaires; en 1764, pour 2 512 360 livres; du 1er avril 1751 au 1er avril 1765, il fit pour 10 489 041 livres d'affaires.
Mémoire adressé par J.-Th. Germain au Commissaire Graillaud de Graville en 1777. Voir G. Bapst, *les Germain*, page 176.

de sa situation à la cour, ils n'osèrent point réclamer. Mais leur mécontentement ne s'en manifesta plus tard qu'avec plus d'aigreur.

Pour comprendre un tel sentiment, il faut se représenter combien les allures tapageuses et, il faut bien le dire, les procédés insolites de réclame imaginés par le jeune Fr.-Th. Germain devaient paraître choquants à une corporation où l'on gardait par tradition les honnêtes habitudes de la plus complète simplicité. Même chez les orfèvres devenus riches, on évitait le luxe, l'apparence, ce que nous appellerions « la poudre aux yeux ». Les intérieurs restaient modestes. « En 1754, dit M. Germain Bapst (1), un de nos arrière-grands-pères, joaillier privilégié du roi, qui faisait les plus grosses affaires à la cour et à la ville, habitait quai de Harlay, au troisième étage, et n'avait pour son commerce et son domicile personnel que trois pièces et une cuisine, pour lesquelles il payait un loyer annuel de 300 livres. » Ce qu'étaient, au dix-huitième siècle, les intérieurs des orfèvres parisiens, nous le savons par des *inventaires* des notaires ou les procès-verbaux de saisies des commissaires du Châtelet. La plupart du temps, ce sont des appartements composés de très peu de pièces, et meublés avec une sobriété presque austère. Dans les chambres garnies de rideaux de drap, souvent de couleur verte avec bordure de galon jonquille, comme nous les décrivent les inventaires après décès, se trouvent deux fauteuils, quatre chaises, une commode, une grande armoire en bois ciré; aux murs sont accrochées quelques gravures. Quelquefois, mais rarement, on signale des tableaux. Sur la cheminée, point de pendules ni de candélabres ; la nudité complète. Dans l'atelier où travaillaient le maître et l'apprenti, on voit souvent la femme du patron qui l'aide dans ses travaux, quand elle ne vaque pas aux soins du ménage (2). Le mobilier est également sommaire : de rares sièges, des étagères où sont les modèles en cire et les pièces en cours d'exécution, un meuble ou deux contenant des cartons remplis de dessins, de livres et de gravures. Le reste, c'étaient les outils et instruments de la profession.

Veut-on savoir ce que comprenait, au dix-huitième siècle, l'outillage d'un grand orfèvre tel que Thomas Germain qui, travaillant pour le roi, avait le droit, refusé aux autres, d'occuper exceptionnellement plus de trois ou quatre ouvriers? Son inventaire après décès nous donne ce renseignement au complet, et je le transcris ici : « Cinq enclumes, cinq tas, dix-sept bigornes, six lingotières, huit pincettes, deux soufflets, la forge complète, une poêle à souder, cent marteaux tant grands que petits, dix-sept boules, treize tenailles, une filière à vis, une filière à taraud, cinq étaux à mains, trois scies, cinq vrilles, huit cizoires, cinq établis, une forge, deux soufflets, sept pincettes, trois poches à

---

(1) Germain Bapst, *l'Orfèvrerie française à la Cour du roi de Portugal*, page 42.
(2) Germain Bapst, *l'Orfèvrerie française à la Cour du roi de Portugal*, page 43.

feu, une à thuilot, un banc à tirer avec toutes ses dépendances, quatre étaux à limer. »

Et c'est tout! Voilà ce qu'était avant 1750 un atelier d'orfèvre bien monté : l'ensemble valant, à dire d'expert, la somme de 1988 livres.

François-Thomas Germain fit plus que décupler ce matériel de son père. En outre, il ne trouva pas suffisamment élégante l'installation de son logement au Louvre ; il y aménagea des salons somptueux, avec meubles de Boulle, cheminées de marbre rare, ornements de bronze doré, etc. Il se justifiait de ses prodigalités, en disant : « La gloire du nom que je porte, l'envie de faire honneur à



Soupière en argent, par Fr.-Th. Germain, exécutée pour la Cour de Portugal.

la France par mes ouvrages, la décence et le respect dû aux grands que je recevais chez moi par état, le désir d'être utile à l'étranger, le soin de l'attirer dans mon commerce et de le frapper par un dehors séduisant, font aujourd'hui mon crime, puisque ce sont les seuls objets qui m'ont entraîné malgré moi dans ce faste qu'on me reproche (1). » Quoi qu'il en soit, et sans vouloir juger la conduite de Fr.-Th. Germain avec la sévérité de ses contemporains, on s'explique aisément pourquoi il ne put soutenir le poids d'une maison établie sur un tel pied. Chaque année, le chiffre de ses dettes s'accroissait, en dépit du nombre grandissant de ses travaux. Les 30 000 livres d'argent comptant légués par son père n'avaient été qu'un feu de paille bien vite consumé. Comme il manquait du

(1) Mémoire de François-Thomas Germain, au moment de sa faillite, en 1765, adressé au surintendant des Beaux-Arts, M. de Marigny, afin d'éviter d'être expulsé du Louvre. Ce document a été publié par les *Archives de l'Art français*, t. Ier, p. 252. Il a été reproduit par M. Germain Bapst dans son ouvrage sur les Germain, page 162.

fonds de roulement proportionné à l'entreprise qu'il rêvait, il emprunta à des taux usuraires. En 1764, il épousa une jeune fille de dix-huit ans, Marguerite le Sieurre Desbrières, dont la dot de 80000 livres fut aussitôt engloutie. Bref, il en arriva à avoir, en 1765, le passif énorme de 2 millions 400 livres. Pour essayer de se tirer d'affaires, il eut recours à un expédient qui acheva de lui aliéner sa corporation : il forma une société en commandite dont le siège fut rue des Orties, dans une maison que son père avait achetée en 1743, et où ses ateliers fonctionnaient depuis cette époque. Elle ne vécut pas six mois. Le 17 juin 1765, Fr.-Th. Germain fut déclaré en faillite. D'inextricables procédures judiciaires le paralysèrent; on alla jusqu'à lui imputer des manœuvres frauduleuses. Par surcroît, la corporation des orfèvres obtint contre lui un arrêt de la cour du Châtelet, annulant la société en commandite, déclarant « que le titre de maître-orfèvre était un titre personnel dont la propriété ne pouvait être exploitée par une communauté d'individus, dont plusieurs étaient étrangers à la corporation, disant enfin, qu'on ne pouvait admettre qu'un orfèvre devînt un entrepreneur qui, au lieu de travailler lui-même en artiste, faisait travailler des personnes salariées (1). »



Deux Indiens porteurs de couffes.
Salières simples par Fr.-Th. Germain.

Retenons cette dernière phrase; si on la rapproche d'un document en quelque sorte officiel qui, quelques années plus tard, en 1776, fut adressé au Roi en réponse à une supplique de Fr.-Th. Germain pour rentrer dans les bonnes grâces royales, on constate qu'elle contient à l'égard de l'orfèvre une accusation grave. On ne lui reprochait rien moins que de n'être pas le réel auteur des ouvrages qu'il signait, en un mot de n'avoir été qu'un entrepreneur. Voici le passage essentiel de ce mémoire (2) émanant de la surintendance des bâtiments : « Quant aux talents dont le sieur Germain fait un étalage perpétuel, je me suis

(1) Germain Bapst, *l'Orfèvrerie française à la Cour de Portugal*, page 43.
(2) Il a été publié par les *Archives de l'Art français*, t. Ier, pages 255-256.

» informé de personnes qui ne courent pas la même carrière, s'ils avaient » quelque réalité. Elles m'ont dit qu'ils étoient des plus médiocres ou absolu- » ment nuls. Il n'a jamais gagné une seule petite médaille pendant plusieurs » années qu'il a suivi les leçons de l'Académie. Comment auroit-il acquis, tout à » coup, ces talents sublimes qui, suivant lui, occasionnoient la jalousie et la rage » de ses confrères ? Enfin, si le sieur Germain avoit les talents qu'il s'attribue, » rien ne l'empêcheroit d'en faire usage aujourd'hui du moins à la solde et » sous le nom de quelqu'un de ses anciens confrères. Mais tout s'est éclipsé, » avec le beau cabinet des modèles que son père, homme de talent, lui avait » laissé. »



Salière double par Fr.-Th. Germain.
(*Orfèvrerie de la Cour de Portugal.*)

Ce jugement est rude. Il renverse totalement l'opinion générale qu'on se fait, aujourd'hui encore, de la valeur de François-Thomas qui continue à passer pour l'orfèvre le plus brillant après son père, et le plus habile du dix-huitième siècle. Mais est-il juste, et doit-on s'y fier? N'est-il pas entaché tout au moins d'exagération, venant de l'administration des bâtiments qui ne pardonnait pas à l'artiste ses démêlés judiciaires, et par là de l'avoir mise dans le cas de l'expulser du Louvre ? Ne doit-on pas également tenir compte de l'humaine et misérable tendance qui, trop souvent, fait qu'on accable les gens tombés à terre ? Mais, d'autre part, il est impossible de ne pas reconnaître un certain fonds de vérité dans l'explication de l'impuissance que montra Fr.-Th. Germain pour se relever après sa débâcle. Nous voyons bien, en effet, que de 1766 à 1768, il fait un effort, dans son atelier de la rue des Orties où il s'est réfugié, pour ramener à lui

la clientèle qui l'abandonne, et qu'à plusieurs reprises il remplit le *Mercure* (1) de réclames où l'on retrouve son hâblerie, ne cessant de se couvrir de la mémoire toujours respectée de son père, invoquant la collection de modèles provenant de celui-ci et qu'il a, assure-t-il, conservés, etc. Mais on ne trouve pas trace d'un grand et beau travail qui soit sorti de ses mains à partir de cette époque, si ce n'est une toilette de vermeil, et quelques autres pièces qu'il termine sur l'ancienne commande de la cour de Portugal. Vainement il part en Angleterre en 1768, on ne sait trop dans quel but. Il revient bientôt à Paris où il continue de végéter, forcé de quitter la maison de la rue des Orties pour un atelier loué place du Carrousel, puis, de là, en 1779, dans un autre, rue de Limoges, au Marais. A partir de 1780, on ne sait plus ce qu'il devient. Sa jeune femme est morte, n'ayant pu survivre à ses malheurs. Quant à lui, il s'éteint en 1791, rue du Faubourg-Montmartre, et les deux témoins qui signent son acte de décès à la paroisse de Saint-Eustache le connaissent si peu, qu'ils ne savent même pas indiquer son âge exact !

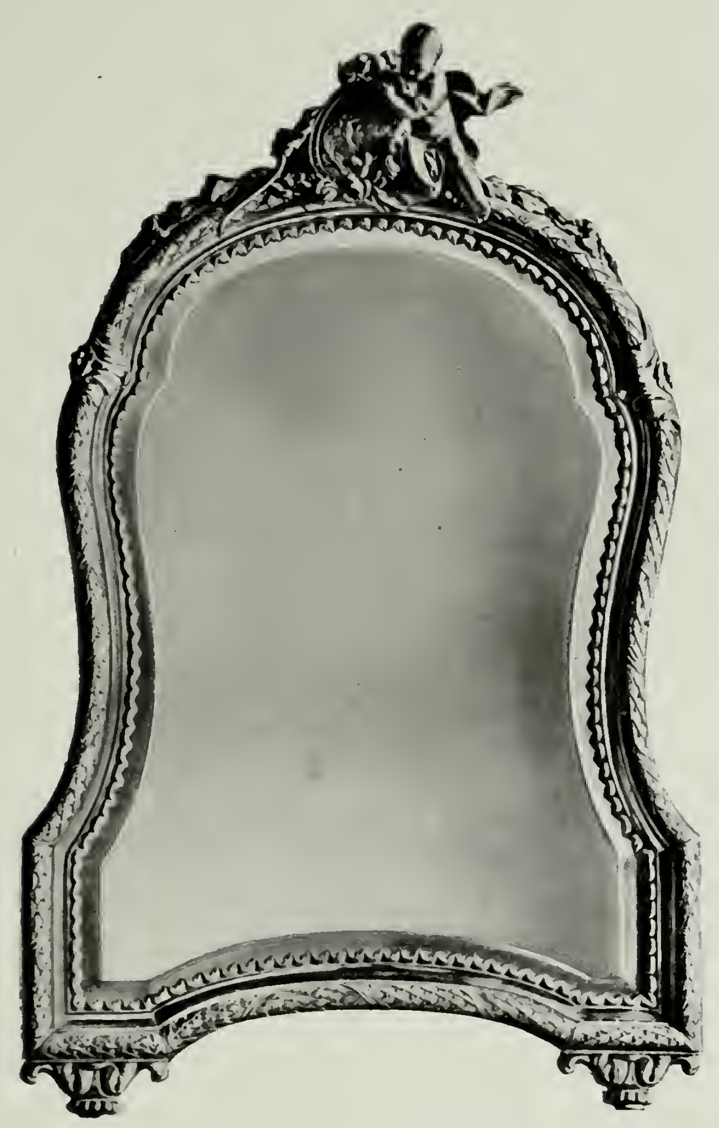
M. Germain Bapst, le mieux informé des biographes de François-Thomas Germain, n'a pas osé trancher nettement le problème qui se pose à ce propos. Il reconnaît que cet orfèvre peut, en effet, n'avoir pas exécuté lui-même les œuvres qui portent son nom ou son poinçon ; mais il estime qu'elles ont néanmoins un tel cachet de supériorité et d'originalité qu'il est impossible de lui en dénier la paternité. « Qu'il en ait été, dit-il, véritablement l'auteur ou simplement l'inspirateur, il n'en demeurera pas moins acquis que c'est par son initiative, par ses soins, sous sa direction et dans ses ateliers que ces objets ont été faits, et par conséquent c'est à lui qu'on les doit, et c'est à lui qu'en revient le mérite (2). » Cet avis paraît, en somme, le plus équitable. Il est difficile, au surplus, de ne pas l'accepter quand on voit, comme les papiers de sa faillite l'ont révélé, avec quel soin Fr.-Th. Germain cacha toujours le nombre et la qualité des collaborateurs dont il sut s'entourer. Cependant on les connaît. Ses ciseleurs se nommaient : Colezon, Meunier, Leitz et Descour ; ses graveurs, Colart, Olivier et Nicol. Il avait pour planeur, Peletier ; pour gainier, Prieur ; pour perceur, Sellier. L'auteur de la dorure de toutes ses pièces, de cette dorure exceptionnelle et qu'il aimait tant à vanter dans ses prospectus, n'était autre que le fameux

(1) *Mercure*, nº de janvier et de février 1766 :

« Le sieur Germain, sculpteur du roi, et Compagnie, toujours animé du désir de porter les ouvrages qu'il entreprend à la plus haute perfection, prévient le public que, le 24 de ce mois, on vendra dans la maison où sont ses ateliers, rue des Orties, vis-à-vis le guichet Saint-Michel, une collection de vases antiques, d'une composition qui égale l'agate et les pierres les plus précieuses, tous ornés de bronzes d'un *goût exquis* et de la plus belle dorure, qu'il a encore perfectionnée depuis qu'elle a été présentée au roi. Le sieur Germain se propose de continuer en tout genre et de varier ingénieusement les formes et les ornements de tous les ouvrages d'argenterie ; la quantité de modèles qu'il a joints à ceux de son père le mettent à même, plus que tout autre artiste, de produire de quoi satisfaire les personnes les plus curieuses d'ouvrages recherchés. Le sieur Germain continue d'entreprendre toutes sortes d'ouvrages à tels prix qu'ils puissent monter et il n'exigera pas, comme il est d'usage, des avances pour matières. »

(2) Germain Bapst, *Etudes sur l'orfèvrerie française :* les Germain, orfèvres-sculpteurs du Roy (1887, 1 vol. in-8º), page 180.

Gouthière. Quant aux modeleurs des figures, c'étaient, en général, les plus renommés sculpteurs du temps. On crut reconnaître la main de Pigalle dans un surtout représentant « Bacchus et l'Amour », qui appartient à la cour de Russie. Il est infiniment vraisemblable que, si ce n'est celui-là, d'autres artistes habiles ont dû lui prêter leur collaboration.



Glace de toilette exécutée en 1766
par Fr.-Th. Germain, pour la princesse de Portugal.

Pour avoir une idée à peu près exacte de ce que fut l'orfèvrerie de Fr.-Th. Germain, ce ne sont pas les rares œuvres plus ou moins complètes qui se trouvent aujourd'hui dans les collections de quelques heureux mais très clairsemés amateurs, qu'il suffit de connaître. C'est en Russie, c'est surtout à la cour de Lisbonne que l'on peut admirer ces chefs-d'œuvre authentiques con-

servés avec un soin jaloux. Le roi de Portugal possède encore aujourd'hui 1 274 pièces d'orfèvrerie provenant des ateliers de Fr.-Th. Germain.

Nous avons donné, à la page 55, l'admirable aiguière portant la signature de



Coffret à bijoux de Fr.-Th. Germain.

Fr.-Th. Germain qui figurait dans le Musée centennal; mais, à défaut d'autres pièces authentiques, nous avons pensé qu'il y avait un intérêt à emprunter à la luxueuse monographie intitulée : *l'Orfèvrerie française à la Cour de Portugal*, que M. G. Bapst, si bien documenté sur tout ce qui concerne les Germain, a publiée avec le concours de la Société de Propagation pour les livres d'art, quelques-unes des pièces les plus remarquables de cette collection unique.



N° 1. N° 2.

Boîtes à poudre de Fr.-Th. Germain.

N° 1. (*Musée centennal.*) — N° 2. (*L'orfèvrerie du Portugal.*)

Le morceau principal (*page* 163), qui n'est pas d'ailleurs le mieux réussi, était un lourd surtout, mesurant plus d'un mètre de haut, qui représente un ensemble confus d'attributs de chasse, lévriers, fusils, cors, etc., reposant



Pot à eau chaude et samowar sur son réchaud, exécutés par Fr.-Th. Germain pour la Cour de Portugal.



Platerie exécutée par Fr.-Th. Germain pour la Cour de Portugal.

sur des buissons touffus, le tout accompagné à droite et à gauche de deux levrettes couchées au-dessus de la base, et qui sont d'une exécution admirable. Cette œuvre, qui ne fut achevée que plusieurs années après la faillite de l'orfèvre, et dans laquelle on retrouve un mélange de bonnes parties provenant des anciens modèles de Thomas Germain, et d'ornements mal combinés, à côté d'excellents détails de sculpture, coûta un prix considérable.

Parmi les pièces importantes qui complétaient ce magnifique ensemble, figuraient quatre soupières, ou pots à oille sur plateaux. Ils étaient exécutés sur deux modèles à peu près semblables et qui ne variaient que par les figures servant de boutons aux couvercles : l'un de ces boutons représentait un Amour avec un chien, et l'autre un Amour avec deux colombes. Le couvercle était fait en rocaille, et la bordure formée par des baguettes reliées à des intervalles réguliers par des feuilles d'acanthe. Aux deux extrémités, des faunes agitaient des banderoles et formaient les anses. Nous avons reproduit une de ces soupières (*page* 165). François-Thomas Germain dut travailler de longues années pour compléter ce service, puisqu'on le voit, en 1766, livrer à la princesse de Portugal un miroir « surmonté d'un Amour prêt à couronner la beauté » (*page* 169).

Dans le nombre, il y a certainement beaucoup de pièces qui semblent avoir été faites uniquement sur les modèles de son père, d'autres qui sont d'un goût inférieur, manquant d'unité ou trop contournées. Quelques-unes sont : ingénieuse comme le somowar dont la chaudière est formée par l'énorme panse d'un Chinois grimaçant, à l'air ébahi ; riche et puissante comme le pot à anse et couvercle dont l'usage n'est pas bien défini, mais dont le galbe et le décor sont également réussis ; amusantes comme les boîtes à épices, les poivriers, les salières, composés avec des ustensiles variés que portent des Indiens ; ou encore les huiliers, très divers, dont l'un figure un navire avec un mât central séparant la coque en deux pour donner les évidements destinés à mettre le poivre et le sel.


Théière de Fr.-Th. Germain, exécutée pour la Cour de Portugal.

D'un service de toilette, deux pièces seulement subsistent encore, un coffret à bijoux et une boîte à poudre dont la forme moulurée est encadrée dans quatre consoles à mufles de lion ; on sait, par M. G. Bapst, que la majeure partie des objets composant ce service ont été dispersés à différentes époques, mais n'ont pas disparu puisqu'on en retrouve maintenant chez différents collection

neurs de France; le Musée centennal en possédait en effet un exemplaire plus simple de décor, mais dont la construction était identique. Nous donnons côte à côte (*page* 170) les deux boîtes à poudre, et, certainement, celle qui était exposée au Musée centennal devait être une répétition sortant de l'atelier de Fr.-Th. Germain.

Les pièces d'usage courant d'un décor simple étaient nombreuses, d'une exécution souple et précieuse : la platerie, la théière et la cafetière à côtes tournantes nous donnent bien l'impression de cette orfèvrerie du dix-huitième siècle, sobre mais cependant savoureuse.



Théière et cafetière exécutées par Fr.-Th. Germain pour la Cour de Portugal.

Mais, si intéressante, si complète et si variée que soit la collection de la cour de Portugal, c'est encore la Russie qui possède les œuvres les plus remarquables de Fr.-Th. Germain (1). En premier lieu, il faut citer les trois surtouts commandés en 1760 à l'artiste par l'impératrice Elisabeth (2), dont l'un mesure près d'un mètre de largeur, sur 70 centimètres de hauteur ; ce sont les pièces les plus belles et les plus parfaites de toute l'orfèvrerie française. Le premier représente Bacchus et l'Amour assis sur un rocher ; à droite et à gauche se trouvent une fillette avec les attributs de la Folie et un petit garçon tenant deux tourterelles, symbole de la tendresse. Le second représente un Amour jouant des castagnettes et du tambour de basque. Le troisième, une petite fille jouant avec des tourte-

(1) Cette collection fut exposée en 1885 à Saint-Pétersbourg, au Musée du baron Steiglitz, et le catalogue, qui ne contient pas moins de 270 pièces les plus remarquables de l'orfèvrerie française, existe dans la Bibliothèque de l'Union centrale des arts décoratifs, au Pavillon de Marsan.

(2) Ils ne furent terminés qu'en 1766. Ces trois magnifiques objets d'art passèrent par succession de la famille Soltikoff à la famille Matlieff. C'est de cette dernière que l'empereur de Russie les acheta, vers 1885, pour la somme de 300 000 roubles (740 000 francs) : ils se trouvent actuellement au palais de Gatchina, près de Saint-Pétersbourg.

relles. Est-ce Pigalle ou tout autre sculpteur éminent qui a modelé ces figures charmantes? Cela semble probable. Mentionnons encore au palais de Péterhoff, à Saint-Pétersbourg, un miroir en forme d'ogive, signé en toutes lettres de François-Thomas Germain; un service, dit *service de Paris*, au Palais d'Hiver, d'un bel effet, mais d'une médiocre ciselure; deux soupières absolument pareilles à



Candélabre, composé et dessiné par J. Roëttiers.

celles du roi de Portugal, et enfin une élégante toilette de vermeil appartenant au grand-duc Alexis.

D'aucun autre orfèvre du dix-huitième siècle il ne subsiste un pareil ensemble d'œuvres remarquables.

L'émule, pour ne pas dire le rival, de François-Thomas Germain fut Jacques Roëttiers. L'existence de celui-ci, honnête, droite et glorieuse jusqu'au bout, fut

aussi paisible que l'autre fut troublée. Entre ces deux hommes, d'ailleurs si différents, comme talent et caractère, le contraste est frappant. Si l'on doit déplorer que le petit nombre d'œuvres exécutées par le second et parvenues jusqu'à nous ne permettent de porter sur son mérite qu'un jugement incomplet, nous savons du moins qu'elles le plaçaient au premier rang, à la cour et parmi les artistes de son temps.

Jacques Roëttiers appartenait à une riche famille d'artistes d'origine flamande, qui fournit à la France, de 1682 à 1772, quatre graveurs généraux des monnaies,



Surtout Bacchus, composé et dessiné par J. Roëttiers.

membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Son père, Robert Roëttiers, après avoir été graveur général des monnaies en Angleterre, était venu se réfugier en France, à la suite de la Révolution de 1688, et y était devenu, en 1704, tailleur général des monnaies. Jacques naquit en 1707 ; il était l'aîné de quatre enfants. Le roi d'Angleterre, Jacques III en personne, le tint sur les fonts baptismaux, et la duchesse de Perth fut sa marraine. On voit que le futur orfèvre, dès sa naissance, faisait déjà figure dans le monde. Il n'avait que 10 ans quand il perdit son père, âgé de 71 ans, lequel s'était acquis, depuis son installation en France, réputation et fortune, et possédait des terres, des fermes, notamment un petit domaine à Choisy-le-Roi. C'est dans cette propriété que fut élevé le jeune homme, et qu'il se prépara à suivre, comme graveur, la carrière où s'étaient

illustrés tous ses aïeux. Mais brusquement il abandonna cette voie où pourtant tant de facilités semblaient s'ouvrir devant lui, et on a tout lieu de supposer qu'un gentil roman d'amour, ébauché dès les premières années de son adolescence, fut la cause déterminante de son changement de résolution et de sa vocation. En effet, le jeune Jacques Roëttiers avait pour voisin de campagne, à Choisy, le célèbre orfèvre du roi, Nicolas Besnier, dont la fille, Marie-Anne, dans



Fût de candélabre, composé et dessiné par J. Roëttiers.

l'éclat de ses quinze ans, exerça sur lui, son camarade d'enfance, une irrésistible séduction. Le vieux Besnier dut envisager sans déplaisir une alliance qui pouvait lui donner à la fois un gendre très apparenté, et un successeur dans sa charge à la cour.

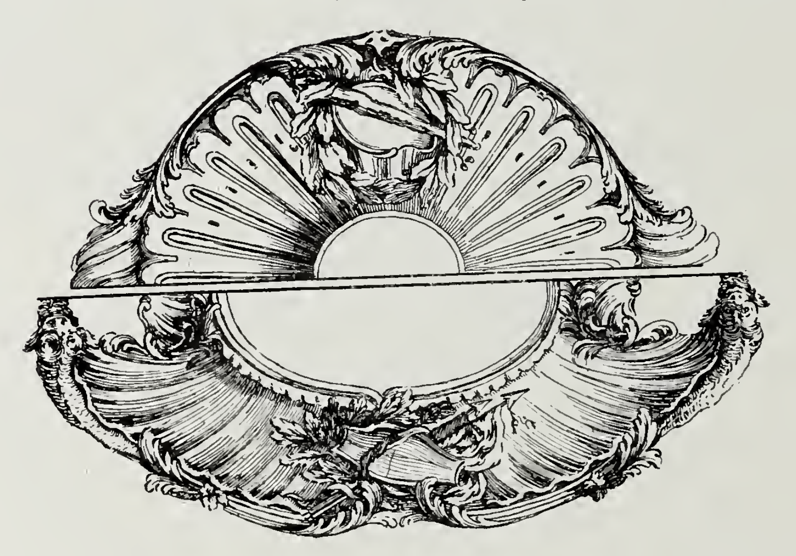
Jacques Roëttiers commença tout d'abord chez Thomas Germain, puis chez son futur beau-père, son apprentissage d'orfèvre et, dès le 17 juillet 1733, il était admis à la maîtrise. Par grande faveur pour lui, comme quinze ans plus

tard pour Fr.-Th. Germain, les formalités du stage furent sensiblement abrégées. Sa connaissance du dessin, les succès précoces et sérieux qu'il avait



Soupière exécutée pour le Dauphin par J. Roëttiers.

remportés à l'Académie de peinture et de sculpture, et surtout ses hautes relations, décidèrent la Compagnie des orfèvres à accueillir avec empressement une telle recrue. L'année suivante, le 6 juin 1734, Jacques Roëttiers, âgé de 26 ans,



Deux projets de plateaux pour la soupière exécutée pour le Dauphin par J. Roëttiers.

épousait Marie-Anne Besnier. En même temps, il était nommé orfèvre ordinaire du roi, et associé de son beau-père dont il obtenait, en 1738, la survivance et le logement du Louvre.

C'est de cette époque que datent les premiers ouvrages d'orfèvrerie de Roët-

tiers. Jusqu'en 1772, il ne cessa de fournir pour la cour une quantité de vaisselle précieuse; mais les pièces remarquables marquées du poinçon de sa maison (qui figure une gerbe) sont pour ainsi dire introuvables, et paraissent avoir été à peu près toutes détruites.

En parlant, au chapitre précédent, du *Recueil de dessins d'orfèvrerie* de Pierre Germain II, nous avons rappelé que sept des planches de cet ouvrage avaient été gravées par J. Roëttiers et qu'elles représentaient « quelques morceaux d'orfè- » vrerie qu'il exécute actuellement pour Monseigneur le Dauphin ».

A défaut de pièces authentiques, nous avons pensé que les dessins conservés dans cet ouvrage seraient un document d'autant plus précieux que l'attestation de son contemporain affirme que les pièces qu'elles représentent avaient été exécutées pour le Dauphin. Leur destination serait au besoin confirmée par l'ornementation de ces ouvrages, les emblèmes et les attributs qui les décorent. Le *pot à oille*, dont le couvercle est surmonté par un dauphin dompté par l'Amour armé d'une massue, et le *plateau* de la soupière (*page* 180), dont les anses sont formées par la réunion de deux dauphins affrontés, ne peuvent laisser aucun doute sur la haute destination de ces pièces d'orfèvrerie. De la même époque datent d'autres pièces intéressantes que nous trouvons également dans le Recueil de Pierre Germain, telles que le *surtout* tout à fait charmant (*page* 178) qui est une œuvre de sculpture pleine de mouvement et de vie. Un groupe d'enfants, jouant avec des pampres et un thyrse, et porté dans une coquille soutenue par deux figures, Bacchus et Vénus, forme la pièce du milieu. Le *candélabre* (*page* 179), ou du moins le fût, car les branches de lumière n'existent pas dans la gravure, est gracieusement composé avec un enlacement de deux figures portant une palme, qui devait servir de départ aux lumières.

De la même époque est le flambeau (*page* 182) que nous empruntons au même Recueil et qui a bien la caractéristique du style Louis XV vers 1750, et possède en même temps le mérite de nous renseigner sur la manière de Jacques Roëttiers. D'un autre côté, aucun historien ne s'est encore attaché à éclairer la biographie de cet artiste, et ce que l'on sait de lui se borne à si peu de chose qu'il est bien difficile de procéder par des affirmations catégoriques sur son genre de talent (1). Ce qui est certain, c'est que durant les trente-cinq ans d'exercice de sa profession, de 1737 à 1772, il paraît avoir suivi les différentes fluctuations du goût et de la mode, se lançant d'abord avec une certaine exubérance dans la rocaille, puis transformant sa manière, s'assagissant pour finir par les plus délicates fantaisies du style Louis XVI. Au début, il dut, à coup sûr, avoir à tenir

---

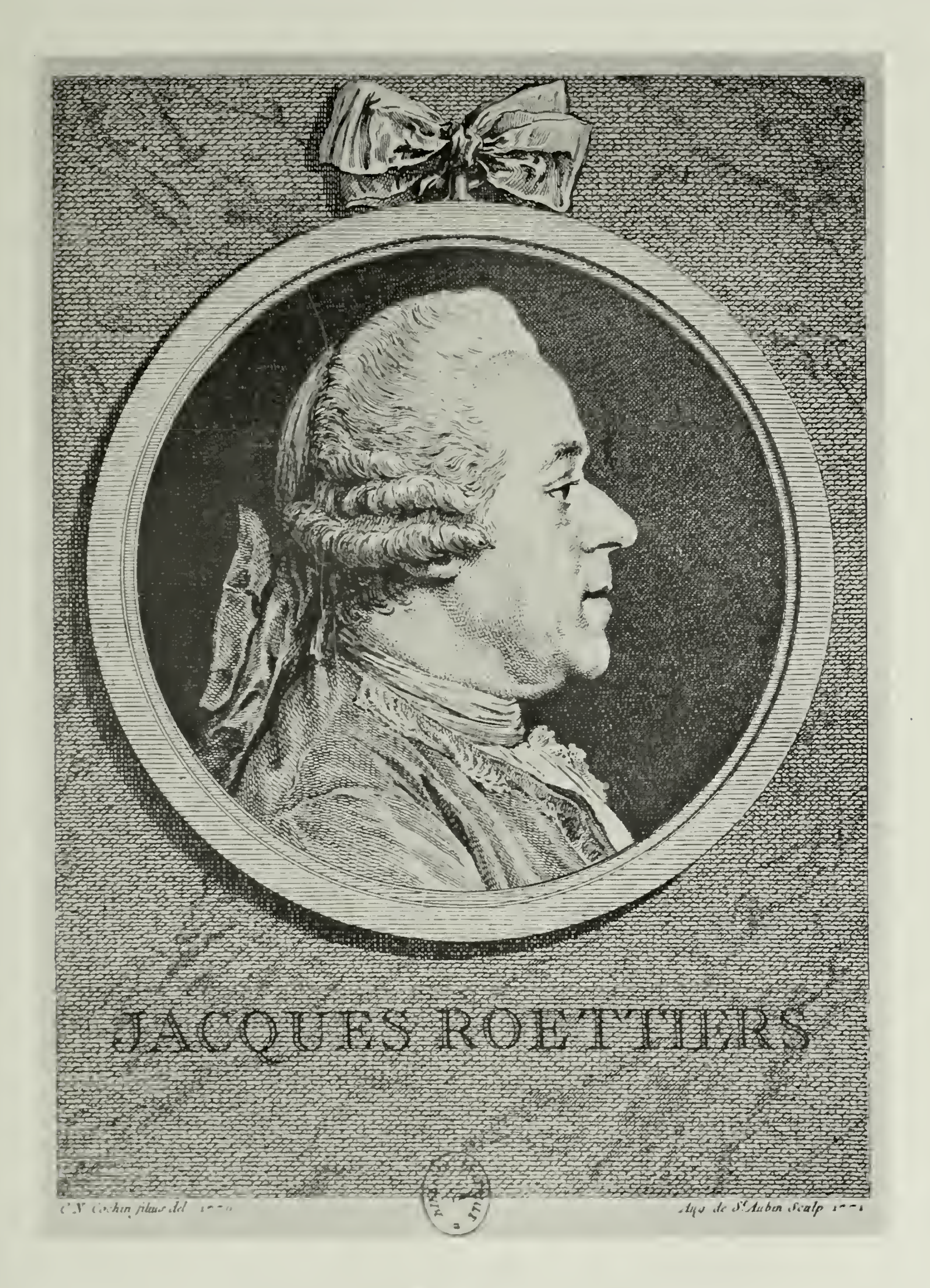
(1) Les meilleurs renseignements biographiques publiés jusqu'ici sur Roëttiers se bornent à la notice donnée par Jal dans son *Dictionnaire historique*, et à l'étude que M. Victor Advielle a donnée sur Roëttiers dans la Collection des *Mémoires de la Réunion de la Société des Beaux-Arts* des départements (XII, p. 446-571).

compte du stock de modèles que lui avait laissés son beau-père et qui sans doute étaient quelque peu surannés. Une des premières œuvres importantes où il eut l'occasion de mettre quelque chose de sa personnalité dut être la vaisselle qu'il exécuta en 1745 pour la Dauphine Marie-Thérèse-Antoinette, lors de son mariage; on en parla avec éloges à la cour, elle lui fut payée 300000 livres. Mais, à cette date, Th. Germain, dont la gloire éclipsait tout autour de lui, vivait encore. Jacques Roëttiers, considéré comme un débutant, ne pouvait aspirer qu'à l'exécution des commandes dédaignées par l'illustre orfèvre, qui avait été un moment son maitre. Celui-ci mort, et le jeune François-Thomas Germain étant devenu son voisin de logement au Louvre, J. Roëttiers prit plus d'aplomb et partagea, avec ce dernier, l'honneur d'avoir à livrer la vaisselle du Roi. Le *Journal du Garde-Meuble* de l'année 1752 nous indique (1) qu'il fit à cette époque, en collaboration avec son remuant confrère, le service de campagne de Louis XV, comprenant une douzaine de pièces. En fouillant les archives, on trouverait probablement la mention de ses principaux ouvrages pour la Cour. Il est à remarquer cependant que nous avons vainement cherché son nom dans les Registres du Ministère des Affaires étrangères parmi les orfèvres chargés des présents diplomatiques. De même, dans les *Comptes des Menus plaisirs*, il ne figure qu'à de rares intervalles : en 1747, pour les anneaux d'or et d'argent qu'il fit lors du second mariage du Dauphin, et pour une paire de flambeaux ciselés avec les armes et la légende, qu'il factura 596 livres; en 1753, pour une boite à éponge, un flacon et un couteau à lame d'argent, payés 788 livres; en 1755, pour une paire de flambeaux dont la façon seule est de 200 livres, etc. Ce ne sont là que de menus ouvrages sans importance. Roëttiers exécuta pour le Roi, à différentes époques, des pièces de premier ordre, comme les deux sucriers d'or



Flambeau composé et dessiné par J. Roëttiers.

(1) *Journal du Garde-Meuble*, Archives Nationales, O., 3314, p. 133.



Portrait de Jacques ROËTTIERS, par Nicolas Cochin.
(Cabinet des estampes à la Bibliothèque nationale.)

jugés si remarquables, que dans la pièce où ils figuraient, au palais de Versailles, on les plaçait sous des vitrines protectrices. Il avait aussi pour clients les principaux personnages de la cour et des souverains étrangers. La plus grande partie de la noblesse s'adressait à lui pour tout ce qui était orfèvrerie soignée, et surtout bien gravée, car l'orfèvre gardait au cœur l'amour de cet art de la gravure auquel il avait consacré sa jeunesse et dans lequel il aurait voulu s'illustrer comme ses aïeux. Il y revenait sans cesse, quand le souci des affaires le lui permettait. C'était le délassement de l'artiste resté fidèle à son premier idéal. Les pièces d'orfèvrerie auxquelles il mettait la main portent la marque de ce talent spécial du graveur en médailles : tel est le beau service de table qui se trouve actuellement au Palais d'Hiver, à Saint-Pétersbourg, désigné sous le nom de *service Orloff*, vendu en Russie par des émigrés français, au moment de la Révolution, et que Roëttiers avait dû exécuter pour quelque personnage de la cour; telle est encore l'aiguière de forme ovale et aplatie que possédait le baron Pichon, dans la collection qu'il vendit en 1878, et dont la gravure est particulièrement remarquable.

Jacques Roëttiers fut très certainement un homme grave et silencieux, qui fuyait le bruit et aimait le calme de la vie de famille. Ce n'est pas lui qui aurait rempli, comme son confrère Fr.-Th. Germain, les gazettes du temps de réclames dithyrambiques, ou organisé des expositions de son orfèvrerie, chaque fois qu'il venait de livrer une fourniture de quelque conséquence. Nicolas Cochin a fait de lui, en 1770, un superbe portrait (*page* 183), gravé par Augustin de Saint-Aubin, et qui nous le montre en médaillon, vu de profil. Il a bien les traits que fait supposer son caractère.

Après la déconfiture de François-Thomas, il hérita d'une partie des travaux retirés désormais au malheureux orfèvre en faillite; mais, à cette époque, Roëttiers pensait déjà à se retirer des affaires, quoiqu'il n'eût pas encore cinquante ans, pour pouvoir s'adonner complètement à son art favori de la gravure en médailles. Il était entouré de la considération de toute sa corporation qui le nomma garde de l'Orfèvrerie, en 1754, puis grand garde en 1758 et 1761. Il souhaitait obtenir ses lettres de noblesse. Le roi les lui accorda en 1772, et il prit dès lors le nom de Jacques Roëttiers de Latour; mais, en enregistrant ces lettres d'anoblissement, le Parlement spécifia que celui qui en était l'objet ne pourrait plus, à l'avenir, exercer la profession d'orfèvre, incompatible avec son nouveau titre. Cela n'était pas pour déplaire à Roëttiers, qui s'empressa de prendre sa retraite et de donner la direction de ses ateliers à ses deux fils. L'un, Alexandre-Louis Roëttiers, fort instruit, devint le chef de la maison à partir de 1772. Mais il avait d'autres ambitions; il abandonna l'orfèvrerie le 29 novembre 1775 et se fit nommer conseiller

de la Chambre des comptes. Il devint, en 1791, directeur de la Monnaie de Paris (1). L'autre, Jacques-Nicolas Roëttiers, reçu maître en 1765, fut le vrai et digne successeur de son père. Ce fut lui qui, pendant les dernières années du dix-huitième siècle, fit le plus d'affaires dans le corps de l'orfèvrerie, après Lempereur et Mercier (2).

Quant au père, complètement repris par la gravure en médailles, il fut nommé membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et mourut aux Galeries du Louvre, le 17 mai 1784, à l'âge de 77 ans.

Parmi les grands et précieux travaux de Jacques Roëttiers, nous ne devons pas oublier ceux qu'il exécuta pour M[me] du Barry et dont nous parlerons au chapitre suivant; mais, à cette époque, les œuvres de Roëttiers allaient s'imprégner du goût nouveau qui dominait, et nous le verrons donner à l'orfèvrerie de style Louis XVI qu'il exécuta pour la favorite, le même charme qu'il avait su imprimer au style Louis XV, dont les gravures qu'il avait signées dans le Recueil de Pierre Germain II, et que nous avons reproduites plus haut, nous ont fait apprécier l'élégance.

(1) Il se faisait appeler Louis Roëttiers de Montalent pour se distinguer de son frère. Il est mort seulement le 27 février 1855, en sa maison rue du Four-Saint-Germain, n° 53. — Voir l'étude sur les Roëttiers, de Victor Advielle, et *Journal-Dictionnaire historique*.

(2) C'est ce qui ressort des registres de capitation consultés par M. Germain Bapst, qui cite ce fait dans son ouvrage, *Inventaire de Marie-Josèphe de Saxe*, page 90.



Panier fleuri par Ranson.



Fragment d'encadrement de la Relation des Fêtes du mariage du Dauphin, 1749.
Dessin de Blondel.

CHAPITRE SIXIÈME

**La marquise de Pompadour et son influence.
Tout à la Grecque. — Avènement du style Louis XVI. — Mme du Barry
et ses prodigalités. — Ses commandes à l'orfèvre Roëttiers.
Les boîtes et les menus objets de style Louis XVI.
La catastrophe de 1759. — Concurrence faite à l'argenterie
par la porcelaine. — Les industries du similor et du doublé.
La poterie d'étain.**

Nous arrivons à un moment où les orfèvres dont nous venons de parler, subissant les influences nouvelles, vont pousser l'art dans des voies plus sages et, peu à peu, changer l'orientation de leur manière. C'est alors qu'apparaît une femme de goût, d'un sentiment artistique très développé, et dans laquelle s'est incarné l'art de la seconde moitié du dix-huitième siècle : — la marquise de Pompadour: — non pas que nous prétendions qu'elle ait eu sur tout ce qui se rapporte à l'Art un système bien arrêté, mais elle avait reçu des dons précieux, abondait en qualités charmantes, et savait s'entourer des

artistes en vogue, comme Boucher, Van Loo, Pigalle et Drouais. Elle encourageait les débuts de Vien, tenait Bouchardon en grande estime, et faisait de Guay, le graveur en pierres fines, son collaborateur ordinaire.

Mme de Pompadour a véritablement aimé l'art; elle lui a donné le meilleur de son temps, se passionnant non seulement pour les œuvres qu'elle achetait pour embellir ses demeures, mais sachant aussi provoquer par ses commandes et son goût pour le luxe de l'ameublement, les recherches nouvelles. Son souvenir restera attaché à l'art de cette époque, dans tout ce que cet art a eu d'intime, de familier dans cet ensemble d'objets si divers que le dix-huitième siècle créa à son image, et de particulièrement lié à la vie de l'homme pour entourer son existence, pour la servir et la parer.

Ce ne sera pas seulement l'art que protégera la marquise; ce sont aussi les créations utiles et les monuments que le temps respectera et qui prolongeront dans l'avenir la popularité d'une favorite. Elle transporta la fabrique de porcelaines de Vincennes à Sèvres, et créa cette manufacture dont les produits, dotant l'industrie française d'une porcelaine d'art, devaient enlever à la Saxe le tribut que lui payait l'Europe; elle fit déclarer Sèvres manufacture royale, comme la Savonnerie et les Gobelins. Elle eut aussi l'heureuse pensée de compléter la noble idée de Louis XIV, en donnant un pendant aux Invalides, par l'établissement d'une École militaire, où devaient être élevés les fils des soldats morts à l'ennemi (1).

Elle touchait à tout, elle se dépensait avec une activité dévorante, se répandant en cent lieux et en mille choses. Elle trouvait même le temps de faire œuvre d'artiste et, sous la conduite de Guay, elle s'essayait à l'art délicat de la gravure à l'eau-forte, et reproduisait, dans une suite de soixante-neuf estampes qu'elle faisait imprimer, les pierres gravées de son maître, des cachets, des allégories et des trophées.

Elle faisait de fréquentes visites chez Lazare Duvaux, où elle trouvait à satisfaire son goût de curieuse et de femme. Mais ce n'était pas seulement les objets anciens qu'elle achetait chez ce marchand joaillier que Louis Courajod nous a fait connaître par la publication de son *Livre-Journal*, en le faisant précéder d'une Introduction savante où il révèle l'influence de la marquise, il nous la montre également, commandant des montures de vases, des bronzes, des bijoux, des pièces d'orfèvrerie pour elle et pour le roi, que Lazare Duvaux exécutait lui-même ou faisait exécuter par les plus habiles de son temps.

C'est une curieuse figure que ce Lazare Duvaux : *marchand mercier*, il commence par faire le commerce de la curiosité ; les documents contemporains le qualifient indifféremment de mercier, de bijoutier, de joaillier et d'orfèvre. De son métier, il était fondeur, ciseleur, monteur en bronze, bijoutier et orfèvre dans le

---

(1) De Goncourt, *Mme de Pompadour*, pages 178 et suivantes.

sens moderne du mot, quoiqu'il n'ait jamais eu de marque ni de poinçon. Il obtint le brevet d'orfèvre *joaillier du Roi*. C'est probablement par suite des privilèges attachés à ce titre et à celui de *marchand suivant la Cour*, que Duvaux fut



Fac-simile de l'estampe de la Marquise de Pompadour servant de frontispice à son Recueil d'estampes gravées à l'eau-forte d'après les pierres gravées de Guay, graveur du Roi Louis XV.

dispensé de prendre son brevet de maîtrise parmi les orfèvres, et affranchi vraisemblablement de l'obligation d'avoir un poinçon.

La fréquentation de nombreux amateurs, hommes de goût et d'éducation raffinée qui étaient ses clients, avait développé en lui l'appréciation des belles

choses, et la vue de ces œuvres variées et précieuses qui meublaient son magasin lui avait appris les ressources du métier de ceux qui les avaient créées. Peu à peu, pour satisfaire une clientèle qui avait confiance en lui, de marchand, il était devenu bronzier, orfèvre et joaillier. Il fabriquait des bras, des girandoles et des lustres; il montait des diamants, composait des bagues, des tabatières, des bonbonnières et boîtes de montres; il ciselait des pommeaux de cannes; il faisait de la vaisselle d'or et d'argent et l'exécutait sur des modèles qu'il demandait aux plus célèbres modeleurs de l'époque.

Nombreux sont les objets décrits sommairement dans son journal, qui témoignent de son habileté et des ressources dont il disposait.

Le n° 2087 signale une pièce d'orfèvrerie importante, avec quatre colonnes et cassolettes en argent. Le n° 2116, une grille de cheminée composée d'un cygne dans des roseaux : « *Modèle fait exprès* ». Quelle est sa part de travail? s'est-il borné à l'inspirer, l'a-t-il ciselée lui-même, ou, l'ayant fondue, l'a-t-il confiée à quelque éminent artiste, comme semble le penser M. Courajod, qui, pour une salière d'or retrouvée dans un catalogue de vente de 1786, indiquée comme ayant appartenu à un sieur Collin, intendant de feu Mme la Marquise de Pompadour, nous décrit : « Une salière d'or exécutée par Auguste, orfèvre du Roi, d'après » les modèles de Falconnet. La salière est représentée par un matelot assis sur » une roche, tenant une huître; et la poivrière, un jeune garçon qui tient un » sac sur lequel est représenté du poivre en grains; chacun ayant cinq pouces de » hauteur (1). »

Dans tous les cas, il fabrique même de l'orfèvrerie d'usage, puisqu'on le voit fournir à Mme de Pompadour et au Roi des nécessaires « garnis d'une écuelle avec » son couvercle et son assiette, un gobelet, un couvert et son couteau en argent » d'Allemagne, une lampe de nuit en argent de Paris, un marabout, un réchaud » à esprit de vin, une boîte à double thé d'argent, une théière, un sucrier », et à juger par le nombre d'ustensiles en argent que lui commanda Louis XV, qui cependant avait des orfèvres comme Ballin, Roëttiers et Besnier, il faut bien penser qu'aujourd'hui nous pouvons le considérer comme l'orfèvre attitré de Mme de Pompadour et même du roi Louis XV.

L'orfèvrerie des dernières années du règne de Louis XV porte déjà l'empreinte et les principaux caractères de ce qu'on est convenu d'appeler le style Louis XVI, ce qui fait quelquefois confondre les œuvres de cette période de transition. Il ne faut point oublier que, dès 1760, la marquise de Pompadour, bien loin de favoriser, comme nous l'avons dit et comme on le croit assez généralement, les folies du genre rocaille, se montrait fort entichée des œuvres d'un goût plus sûr, et encourageait de tout son pouvoir (qui était grand) et de toute son

---

(1) Louis Courajod, *Livre Journal de Lazare Duvaux*, Introduction, pages 72 à 78.

influence (qui fut si heureuse pour l'art français) les tendances architecturales nouvelles vers l'étude des monuments de l'antiquité. Sans doute, ses préférences paraissent avoir été tout autres durant les dix premières années de sa toute-puissance, et c'est ce qui probablement a induit en erreur quelques-uns de ses historiens, et accrédité des idées fausses sur son rôle au point de vue artistique.

A peine installée à la cour de Versailles, elle devint aussitôt la directrice et l'ordonnatrice des plaisirs royaux, et son génie de l'arrangement pour tout ce qui touche au mobilier s'employa, dans les nombreux palais qu'elle fit construire, dans les meubles ou dans les ameublements qu'elle imagina, à mettre en valeur le style existant à l'heure de son avènement. C'est ce qui a fait dire aux frères de Goncourt, avec un peu d'exagération, que la belle marquise « est la marraine du rococo » (1). A ce moment, il est très vrai qu'elle faisait une large place, dans son délicieux palais de Bellevue, que construisait l'architecte Lassurance, aux *turqueries*, aux meubles ventrus, contournés et déchiquetés, qu'elle faisait venir en quantité de chez Lazare Duvaux (2).

On baptisait de son nom « à la Pompadour », carrosses, lits, sophas, nœuds de rubans, tout ce qui semblait être le reflet de son élégance et de son prestige. Mais, dix ans plus tard, c'est une complète volte-face, ainsi que l'ont justement remarqué les écrivains qui, tels que M. de Nolhac (3), n'appliquent pas à l'histoire des procédés de romanciers, et contrôlent les faits avec des dates précises. Alors le caprice de Mme de Pompadour est entièrement acquis à l'art antique, dont l'entretiennent constamment les amis de son entourage, d'abord son oncle, M. de Tournehem, surintendant des Beaux-Arts ; ensuite son frère, le comte de Vandières, devenu depuis, grâce à elle, marquis de Marigny, qui prit sa succession et fut, comme son oncle, directeur général des Bâtiments et des Beaux-Arts. Elle l'avait envoyé en Italie étudier les chefs-d'œuvre classiques avec l'abbé Leblanc l'archéologue, et Cochin le graveur, ce même Cochin qui avait lancé, contre l'orfèvrerie rocaille, la diatribe citée plus haut et qui venait de publier ses *Observations sur les antiquités d'Herculanum*. Ce fut la marquise qui, la première, mit à la mode les meubles *à la Grecque*, inspirés de la décoration des édifices anciens, et qui firent un moment fureur. « La manie du jour est de tout faire à la Grecque », écrivait Bachaumont, le 22 avril 1764 (4). De son côté, Grimm disait : « Tout se fait à la Grecque, la décoration extérieure et intérieure des bâtiments, » les meubles, les étoffes..., les formes sont belles, nobles, agréables, au lieu » qu'elles étaient tout arbitraires, bizarres et absurdes, il y a dix ou douze » ans (5) ». L'orfèvrerie ne manque pas de sacrifier immédiatement à la fan-

(1) Goncourt, *Madame de Pompadour*.
(2) Courajod, *Journal de Lazare Duvaux* (*passim*), Introduction, pages 36 à 40.
(3) P. de Nolhac, *Louis XV et Mme de Pompadour, d'après des documents inédits* (1904, 1 vol. in-18).
(4) Bachaumont, *Mémoires secrets*, II, p. 53.
(5) Grimm, *Correspondance littéraire* (Paris, 1829, t. III, p. 124).

taisie du moment, et l'on a, de Fr.-Th. Germain, un prospectus portant la date du 24 janvier 1766, annonçant la vente d'une collection de *vases antiques* que l'artiste offrait au public et qu'il déclarait « ornés de bronze d'un goût exquis et de la plus belle dorure » (1). Il déclarait en outre vouloir continuer ce genre de production et « varier ingénieusement les formes et les ornements de tous les ouvrages d'argenterie ».

Les gravures des chiffres, devises, emblèmes et armoiries dont les orfèvres



Frontispice du *Livre de chiffres*, de Pouget fils.

agrémentaient leurs ouvrages, subissent les mêmes influences. Un dessinateur du temps, Pouget fils, graveur et joaillier, qui avait fait son apprentissage chez le joaillier Lempereur et y avait appris à connaître les ressources de son art, nous a laissé un volume intéressant de modèles de chiffres, emblèmes, devises et armoiries qui reflètent le goût du jour.

Pouget avait trouvé auprès du frère de Mme de Pompadour, le marquis de Marigny, un protecteur éclairé auquel il avait voulu rendre hommage, et dans le frontispice qu'il gravait et mettait en tête de son recueil, pour reconnaître l'appui et les encouragements qu'il lui avait toujours donnés, il accompagnait la dédicace

(1) *Mercure*, n° de janvier 1766.

d'une gravure que nous reproduisons et qui montre un joli spécimen de son talent et indique l'acheminement vers cet art plus simple, mais encore maniéré, qui devait devenir le style Louis XVI. On le voit, il s'était débarrassé de la rocaille ; il était élégant et à la mode, mais ce n'était encore que du style Pompadour.

Nous ne possédons malheureusement que de très rares pièces d'orfèvrerie authentiques ayant appartenu à M[me] de Pompadour, et c'est au Musée centennal que nous devons l'heureuse fortune de les connaître et d'avoir pu les admirer.



Saucière de la marquise de Pompadour.
(*Collection de M[me] Burat.*)

Deux pièces arrachées (par quel miracle ?) à la destruction de 1759 figuraient au Musée centennal dans la collection de M[me] Burat. Ce sont deux saucières dont l'une a appartenu au baron Pichon et l'autre à M. Leroux qui l'avait trouvée à Nantes, en 1840, avec son écrin d'origine. L'une d'elles avait jadis fait partie de la collection de M. Paul Eudel qui en donne la description suivante :

« Le pied est formé par un cep portant le corps de la saucière et venant décorer la panse. Le haut est divisé en compartiments décorés aux extrémités par des feuilles de vigne et d'olivier ; au centre, un écusson supporté par des griffons, une couronne et les armoiries de la marquise. »

Les poinçons relevés par M. Eudel indiquent que la pièce qu'il possédait a été fabriquée en 1755, sous J.-J. Prévost, par l'orfèvre François Joubert (1) ; cette date

(1) C'est par erreur que le *Catalogue des Musées centennaux* avait attribué la propriété de cette pièce insigne à M[me] du Barry, puisque la marquise était alors toute-puissante et ne mourut qu'en 1765.

et les armes de la marquise ne laissent aucun doute sur l'attribution que nous avons faite, et donnent une valeur d'une insigne rareté à ce monument de l'orfèvrerie française à cette époque; nous devons remercier Mme Burat, non pas seulement de les avoir su réunir, mais de les avoir prêtées aux organisateurs du Musée centennal. On sait que la marquise fit fondre à la Monnaie son argenterie, en 1759; mais cela n'empêcha pas qu'elle en avait, à sa mort, pour 687 000 livres, dont 507 000 livres en vaisselle d'argent et 180 000 livres en vaisselle d'or, ce qui prouve à quel point elle poussa l'amour de ce genre de luxe. Que de chefs-d'œuvre devaient se trouver dans une pareille collection! Quand on pense au soin qu'elle prenait de ne s'entourer que des plus belles choses, que des objets de l'art le plus raffiné, et que, lorsqu'elle commandait aux artistes ses ameublements, elle ne s'adressait qu'aux plus habiles, à ceux dont la main-d'œuvre coûtait le plus cher, on imagine sans peine ce que pouvaient être les accessoires d'or et d'argent destinés à paraître sur la table où Louis le Bien-Aimé venait s'asseoir, dans l'intimité des petits appartements. Les fameux soupers auxquels n'assistaient que les familiers, les courtisans admis par faveur toute spéciale, ne comportaient pas l'argenterie monumentale des services d'apparat, qui avaient été jusque-là en usage. Mme de Pompadour en imagina une moins difficile à manier, et de proportions plus réduites, qui ne tarda pas à servir de modèle à toute la Cour.

Ce fut à cette époque qu'à la demande de Louis XV, on avait construit, pour les soupers du roi, des tables mécaniques qui, mues par un ressort, montaient d'elles-mêmes toutes servies du sous-sol au salon et au boudoir, offrant les mets et les friandises dont elles étaient couvertes aux convives stupéfaits, sans qu'il y eût besoin de valets pour l'office.

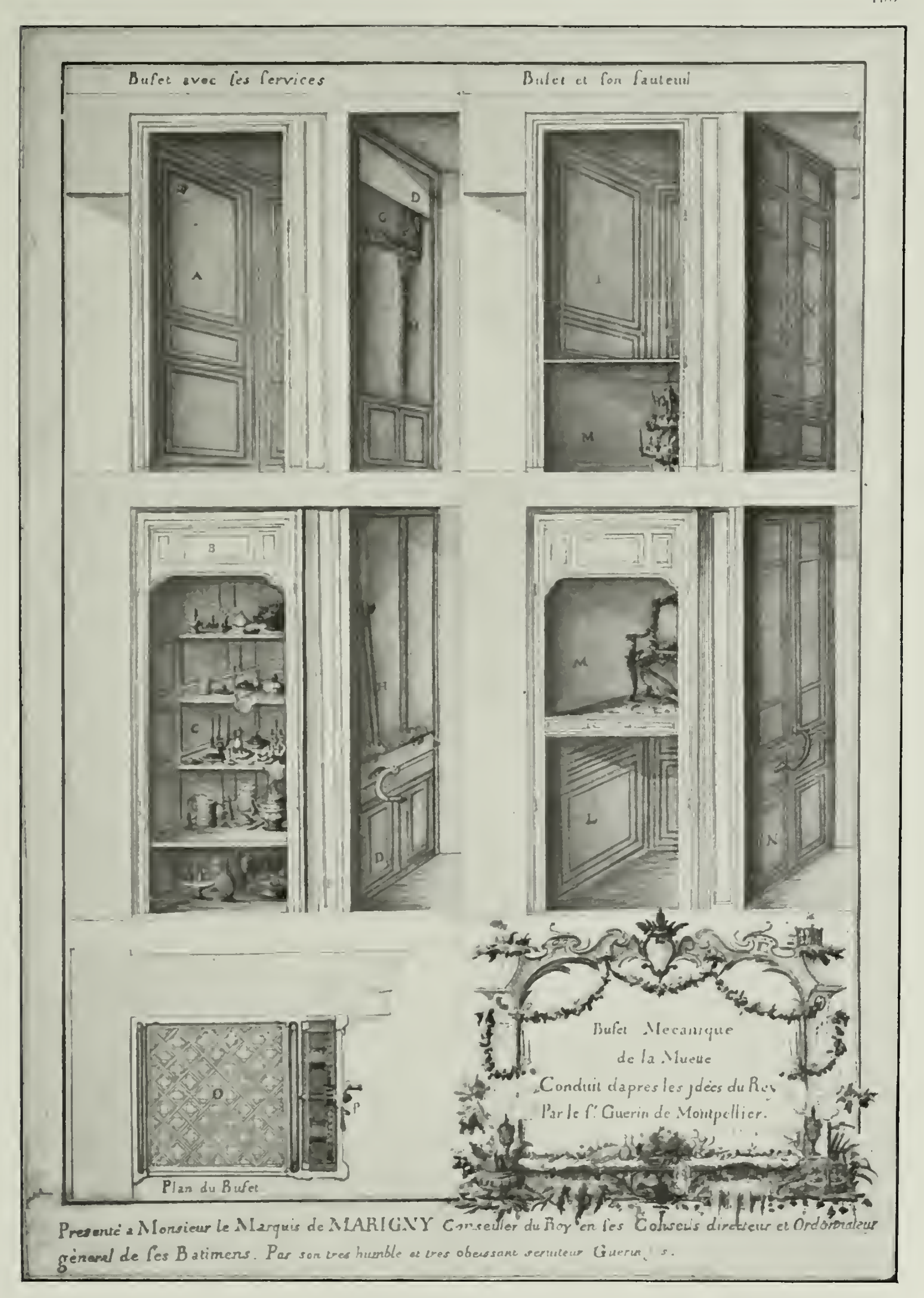
Le fameux Loriot, qui exposa au Louvre, en 1769, une table de cette espèce, surgissant du parquet au moindre signal, avec son service d'argenterie (1), eut des imitateurs; et le buffet mouvant d'Arnoult ou la table à surprise de Guérin, n'eurent rien à envier au guéridon volant installé par Loriot.

Le Musée des Arts décoratifs conserve dans ses collections l'aquarelle originale de Guérin de Montpellier, montrant la construction du buffet mécanique qu'il avait inventé, et qui, patronné par le marquis de Marigny, avait été installé au château de la Muette; nous en donnons ici la reproduction (*page* 195).

Plus d'un grand seigneur, dans ces *Folies* qu'il était de bon ton de se faire construire aux environs de Paris, et où l'on invitait ses amis à faire bonne chère, avec un laisser-aller très souvent libertin, possédait des tables mécaniques dans le genre de celles qui avaient été faites pour les petits soupers de Louis XV; sans doute, on n'aurait pu faire tenir sur ces tables légères les 230 pièces qui

---

(1) Voir *Mercure de France*, numéro de juillet 1769.



Buffet mécanique de Guérin.

D'après l'aquarelle appartenant aux collections du Musée des Arts décoratifs.

constituaient encore à cette date un service bien complet d'argenterie, mais de plus en plus, une simplicité raffinée, parmi les plus férus d'élégance, devenait un genre qu'on affectait de suivre, à l'imitation des princes et des princesses.

Une coutume de cette époque que nous trouvons décrite dans une chronique de l'Œil-de-Bœuf en est la preuve (1). « Dans le beau monde, on soupe depuis » quelques jours à la *Clochette*, c'est-à-dire qu'une fois le service posé sur la » table, les domestiques disparaissaient et attendaient, pour rentrer, le timbre » d'une clochette placée près du maître ou de la maîtresse de la maison. »

Le duc de Croy, qui prit part dans sa jeunesse à quelques-uns de ces soupers, parle de la liberté avec laquelle chaque convive pouvait se servir, et dit comment Louis XV se servait lui-même son café. « La salle à manger était char- » mante et le souper fort agréable, sans gêne ; on n'était servi que par deux ou » trois valets de la garde-robe, qui se retiraient après vous avoir donné ce qu'il » fallait que chacun eût devant soi » (2) ; une gravure du temps : « le Souper fin », d'après Moreau le Jeune (*page* 199), nous montre ce qu'étaient les réceptions fermées d'où les domestiques étaient exclus.

N'oublions pas non plus que ce n'est que vers ce même temps que la salle à manger fit son apparition dans les appartements : on mangeait dans n'importe quelle pièce de la maison, aussi bien dans le salon, ou salle, que dans la chambre à coucher, ou dans la galerie comme à Versailles. C'est de cette époque également, où l'on prit l'habitude de servir les mets sur les tables, que date cette orfèvrerie infiniment pratique et légère, d'un usage facile, adaptée aux besoins du service et que les plus petites mains des plus jolies duchesses pouvaient aisément faire circuler.

C'est alors aussi qu'on commença à mettre des manches de bois aux cafetières et théières d'argent, et l'invention parut si agréable que tout le monde voulut l'appliquer. Il est probable que les manches de bois dont sont pourvues les théières ou cafetières des époques précédentes, qui sont parvenues jusqu'à nous, et ont été préservées de la destruction, ont été ajoutés après coup. Le *Journal* de Lazare Duvaux contient cette note : « A Madame la Dauphine, pour la répara- » tion faite à une cafetière d'or qui était crevée et bossuée ; ajouté une rosette » d'or à l'endroit du *manche que l'on a refait en ébène ;* 55 livres. »

L'*Art du coutelier*, de J.-J. Perret, publié à Paris, en 1771, nous détaille les substances diverses employées pour ces manches, et l'on voit dans cet ouvrage à quels prix souvent très élevés montaient les façons délicates et charmantes de ces travaux. L'ébène, les bois vernis, le bois de fer, qu'on appelait alors bois de Chine, étaient de l'emploi le plus journalier. La nacre, l'ivoire étaient rehaussés de cannelures, d'incrustations, de rosettes et de filets d'or. On se servait aussi,

---

(1) *Chronique de l'Œil-de-Bœuf*, t. III, p. 276.
(2) Le duc de Croy, *Mémoires*, cités par M. de Nolhac : *Louis XV et Mme de Pompadour*.

surtout pour les couteaux, de manches de porcelaine. Mme de Pompadour acheta, en 1758, à Lazare Duvaux, « 24 manches de couteaux de porcelaine en vert, peints en guirlandes », qui lui revinrent à 576 livres. Ce fut également la mode de préparer soi-même son café, et l'on vit de mignons moulins à café faire leur apparition dans la salle à manger. Comme Louis XV raffolait de cette boisson, Mme de Pompadour en possédait bien entendu de toutes sortes, et l'on en vit un, lors de sa vente après décès, le 24 janvier 1765, qui était en or, ciselé en ors de couleur, représentant des branches de caféier. En un mot, l'orfèvrerie pénétrait sous toutes les formes dans les moindres habitudes de la vie privée, elle s'*humanisait*, se *familiarisait* si l'on peut dire, se prêtait à tous les besoins, en s'introduisant dans tous les rangs de la société.

La marquise de Pompadour disparue, c'est la du Barry qui arrive et apporte avec elle le rêve insensé d'une femme galante, une folie de dépense, une extravagance de luxe. Les origines de Mme du Barry et son éducation n'avaient guère été de nature à développer en elle le goût des arts; si elle eût ressemblé en tous points à ses pareilles, elle aurait pu tout compromettre. Heureusement elle demeura sans influence réelle sur la marche des choses et elle crut de son rôle, non de continuer celui de la marquise, mais de laisser aller les flots selon la pente indiquée (1).

Ce qu'il lui faut, à elle, c'est le luxe le plus raffiné, ce qui coûte le plus cher, ce que la main-d'œuvre du temps a produit de plus parfait : des robes, des broderies à la main, des dentelles, des bijoux commandés au joaillier Aubert dont le mémoire, pour l'année 1772 seule, monte à 544 949 livres. Ceux livrés par Boehmer, ses achats de porcelaines à la manufacture de Sèvres, ces orfèvreries que Roëttiers fournissait, engloutissaient des sommes considérables.

Toutes ces belles choses, ces rares objets, demandaient un temple qui fût à leur taille, un pavillon de fée qui fût dans sa grâce, dans la délicatesse de sa magnificence, la digne demeure des arts mineurs du dix-huitième siècle. Ce temple sera « Lucienne » élevé en trois mois par l'architecte Ledoux (2).

L'industrie du temps et les chefs-d'œuvre de la maîtrise des artisans y montreront le suprême effort et le raffinement délicieux des élégances du dessin et de l'habileté des artistes. Le ciseleur Gouthière y travaillera amoureusement le bronze comme l'or ou l'argent, et les mémoires de ses fournitures, dont la bibliothèque de Versailles nous a conservé des détails, ne montent pas à moins de 134 218 livres (3).

---

(1) Paul Mantz, *Recherches sur l'orfèvrerie française*. *Gazette des Beaux-Arts*.)
(2) Ed. et J. Goncourt, *La du Barry*, édition de 1891; in-18, pages 117 à 134.
(3) Bibliothèque de Versailles. Mémoires manuscrits de Gouthière.
En marge de son manuscrit, Gouthière reconnaît avoir reçu de Mme du Barry la somme de 99 298 livres, à laquelle ont été réglés les présents mémoires par M. Roettiers, orfèvre du roi, le 31 décembre 1773.



Dessiné par J. M. Moreau le Jeune — Gravé par Helman

Le Souper fin

Ces mémoires pour un homme de métier sont une révélation; ils donnent avec un luxe de détails et une précision inouïe toutes les phases de la fabrication, et l'on suit l'artiste, pas à pas, dans son travail. L'exécution des bronzes de la poignée d'espagnolette s'élève à 2782 livres. Le bouton de la porte n'a pas coûté moins de 442 livres (1). Le musée des Arts décoratifs possède un de ces boutons acheté à la vente de M. Léopold Double. C'est un chef-d'œuvre de main-d'œuvre, ciselé comme une pièce d'orfèvrerie, monté précieusement comme un bijou; il donne bien la note du talent de cet artiste merveilleux qu'était Gouthière, qui s'intitulait modestement *ciseleur et doreur des menus plaisirs du roi*, *quai Pelletier, à la Boucle d'Or* (2). Mais Gouthière n'exécutait que des bronzes d'ameublement, que nous retrouvons et pouvons admirer aujourd'hui au Musée du Louvre, dans l'incomparable collection de meubles du dix-septième et du dix-huitième siècle qui appartenait au Mobilier de la couronne, et qui fut transportée au Louvre en 1903.





Bouton de porte de Mme du Barry.
Ciselure de Gouthière.

Les œuvres que les orfèvres exécutaient pour la favorite n'étaient pas moins remarquables comme perfection de main-

1. Extrait des mémoires de Gouthière.
Modèle du bouton de la croisée fermant à basses-cules :

Pour avoir tourné un bouton en bois, y avoir modelé en cire une couronne de branches de myrthe, décorée du chiffre de Madame et ornée d'une moulure a ruban percée à jour, le tout estimé avec le moulage en cire tirée d'épaisseur a la somme de....................................	48 l.
Pour l'avoir moulé en sable et fondu en cuivre avec sa plaque et soleil, pour la ciselure du chiffre de Madame, couronne de myrthe, moulures à rubans et soleils servant d'ornement sur la plaqué avec des chapelets, tous lesdits ornements bien évidés et percés a jour de même que le fond de bouton qui est aussi évidé, y compris le cuivre et ciselure, le tout est.....	166
Pour la tournure, montage et ajustage celle de.........................	72
Pour la dorure en or moulu bien surdorée, et mise en couleur matte, celle de..	120
Plus pour un fort bouton en dehors de ladite croisée estimé, cuivre, cizelure, monture et dorure compris à....................................	36
Total du bouton.......................	442 l.

2. Malgré sa grande renommée et les importants travaux qu'il fit pendant sa vie, Gouthière est mort dans la misère. Après l'exécution de Mme du Barry, il réclamait à sa succession une somme de 756000 livres, qu'il ne put obtenir et fut obligé de solliciter une place à l'hôpital où il mourut en 1806. Son fils ayant formé opposition sur l'indemnité revenant à la succession, en vertu de la loi du 27 avril 1825, obtint un arrêt qui obligea la succession à lui payer 32000 francs.

d'œuvre, mais presque toutes ont disparu. Si on veut retrouver une pièce d'orfèvrerie ayant appartenu à Mme du Barry, c'est encore au Musée du Louvre qu'il faut la chercher.

Dans une vitrine placée au milieu d'une des salles où resplendit le mobilier des dix-septième et dix-huitième siècles, est exposée une aiguière et sa cuvette en cristal de roche monté en or. Elle porte un poinçon d'orfèvre E. B., avec une

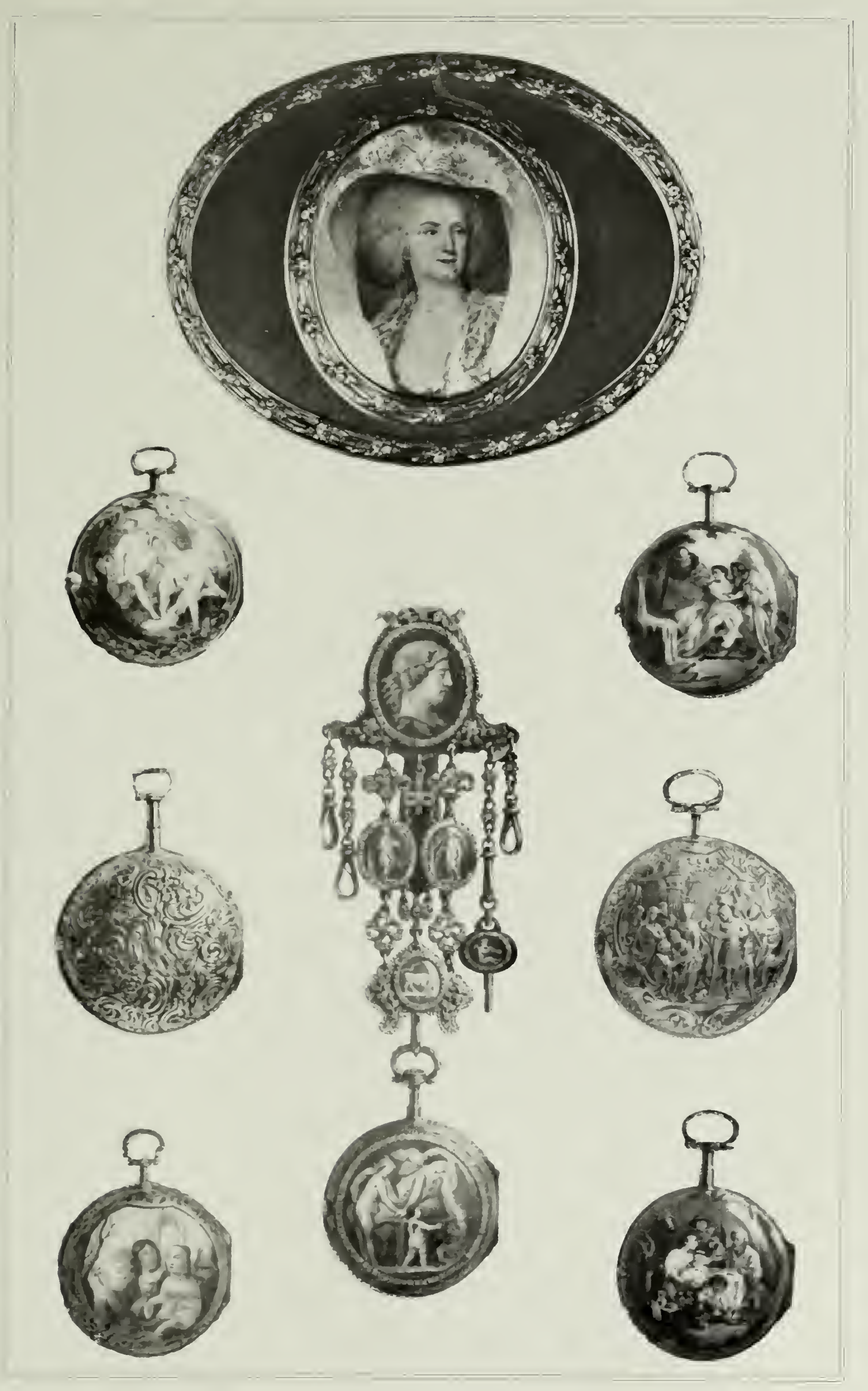


Aiguière et sa cuvette en cristal de roche montées en or, exécutées pour Mme du Barry.

croix de Malte comme différent. Nous n'avons pu identifier ce poinçon, ni retrouver le nom de l'orfèvre qui les avait exécutées. Ce sont deux pièces d'un travail délicat et précieux : la cuvette est bordée d'une fine moulure d'or, et l'anse de l'aiguière est formée par des filets rattachés par des algues dans lesquelles se jouent des coquillages rapportés et soudés, d'une ciselure particulièrement savoureuse. Les déclarations faites par Mme du Barry entre deux guichets de la Conciergerie, après le jugement qui la condamnait à mort, indiquaient avec précision l'endroit où était caché ce petit chef-d'œuvre. Retrouvé par les commissaires chargés d'opérer les perquisitions à Louveciennes, il fut probablement distrait de la vente, et réuni aux objets désignés par eux pour



Boîtes et tabatières.
Collections Fitz-Henry, Bernard Frank et G. Boin.



Boite, montres et breloquet.

Collection G. Boin.

être conservés dans les musées et palais de la nation. De là, il dut passer au Garde-Meuble, et être transporté au Louvre où nous l'avons retrouvé.

L'orfèvre Jacques Roëttiers était son fournisseur attitré dès l'année 1769; au mois de juin 1773, il fournit à la favorite pour 340 604 livres de vaisselle d'or et d'argent, services de table et de toilette. Les mémoires de ce grand sculpteur d'argenterie décrivent tout au long comme celui de Gouthière les orfèvreries livrées par lui et dessinent pour ainsi dire, avec les mots techniques, le service de Mme du Barry exécuté de la *façon la plus fine et portée au plus haut degré pour le poli*, et sur lequel les plus habiles compagnons de l'orfèvre passèrent, pendant des mois entiers, la moitié de leurs nuits.

Un entrelacement de myrthe et de laurier est la marque et comme la devise de toutes les pièces. Les flambeaux à girandoles avec leurs têtes de béliers et leurs guirlandes de lauriers, figurent les quatre éléments et furent payés à Roëttiers 12 015 livres; des pots à oille couronnés par des jeux d'enfants dans des trophées de flèches et de carquois faisaient partie du service payé 20591 livres. Le pot à lait en or, une véritable merveille d'après les descriptions données dans les inventaires, coûtait à lui seul 2737 livres, et les deux cuillers en or à l'usage personnel de la marquise 2054 livres (1).

Bientôt l'argent n'est plus assez riche pour Mme du Barry; il lui prend l'envie d'avoir un service tout en or dont les emmanchements seront en « jaspe sanguin ». Roëttiers livre ses cuillers à sucre en or où des Amours balancent des guirlandes de roses, une cafetière d'or ornée de pieds et de rinceaux antiques, un pot au lait d'or au bec creusé de canaux dans lequel se jouent les feuilles de myrte, au couvercle à godrons saillants, couronné d'un groupe de roses. Enfin c'est toute une toilette en or dont le dessin lui sourit et dont Roëttiers reçoit la commande. Tout Paris en parle; on dit que le Gouvernement a fait avancer à Roëttiers les quinze cents marcs d'or qu'il demande pour se mettre à l'œuvre. Les curieux se pressent chez l'orfèvre, et les plus favorisés racontent qu'ils ont vu le miroir surmonté de deux Amours tenant une couronne.

Mais le scandale ou plutôt la dépense arrêtait le travail; et l'on trouve dans les comptes de Mme du Barry une indemnité à Roëttiers pour une toilette d'or commen-

---

1 Comptes de Mme du Barry. Bibl. nat., fonds fr., 815. Mémoires de MM. Roëttiers père et fils, orfèvres ordinaires du Roy.

1769.	Deux petits chandeliers de toilette...........................	236^{l},18
	Deux douzaines de couverts et quatre douzaines de manches de couteau	2543^{l}.2^{s},6
	Quatre doublefonds de terrine et pots à oille...............	1384^{l},18
1770.	Quatre douzaines d'assiettes, huit plats ovales et douze flambeaux	30 360^{l}
	Quatre flambeaux à girandoles très riches sur modèles nouveaux représentant les quatre Eléments, enrichis de têtes de béliers et de guirlandes..	12 015^{l},11
1771.	Un pot au lait en or orné de son chiffre entouré de guirlandes de fleurs..	2 737^{l},7
	Service de table. 2 soupières, plateaux, plats ovales et ronds. Couverts..	20591^{l}.16

cée. « Quel a été le sort de ces splendides objets? La favorite n'en jouit guère. A peine étaient-ils terminés que Louis XV mourait, et qu'éloignée de la cour, décriée par ceux qui la veille recherchaient sa faveur, exilée à Pont-aux-Dames, elle ne pouvait plus songer aux brillantes réceptions de Louveciennes. La belle argenterie de Roëttiers, les somptueux services d'or massif ne devaient plus sortir des coffres où on les gardait enfermés. Quand, sous la Révolution, M[me] du Barry se vit menacée, elle fit cacher ses trésors dans des trous creusés, çà et là, au milieu de ses jardins, ou les confia à des amis sur lesquels elle croyait pouvoir compter. Mais le jour où elle comparut devant le tribunal révolutionnaire, quand elle se vit condamnée à mort, à demi morte de peur et à moitié évanouie, dans l'espoir suprême de faire changer l'horrible sentence, elle révéla à ses juges les cachettes où elle avait mis son argenterie et ses bijoux. Avec une précision remarquable en un pareil moment, avec une mémoire véritablement surprenante, elle énuméra tout : le nécessaire d'or, comprenant : plateau, théière, bouilloire, réchaud, pot à lait, grande cafetière à chocolat, petite cafetière, écuelle, son couvert et son assiette, passoire, cuiller, le tout d'or, et d'un travail très précieux, ajouta-t-elle, faisant observer que les manches de ces objets étaient en jaspe sanguin. Elle donna la liste des autres ouvrages exécutés par Roëttiers : le service en or, comprenant une douzaine de couverts armoriés, quatre cuillères à sucre, deux cuillères à olives, une cuillère à punch, douze cuillères à café, etc., etc. Elle cita le service de toilette en cristal de roche garni d'or, son beau moutardier d'or (1), ses gobelets, ses innombrables boîtes et bonbonnières, ses couteaux d'or à ôter la poudre du visage, ornés de petits cercles de diamants. Elle indiqua la vaisselle d'argent enfouie dans les caves : dix douzaines d'assiettes (elle rappelait même qu'il en manquait cinq exactement), dix-huit flambeaux dont trois à deux branches, une douzaine de casseroles, une grande et une petite marmite, dix-neuf grandes cloches, soixante-quatre plats, le tout en argent... sans compter ce dont elle ne se souvenait pas, finit-elle par dire au bout de cette déclaration *in extremis*. On fouilla Louveciennes. La Convention fit main basse sur tous ces trésors; on trouva, pour ne parler que de l'orfèvrerie, une quantité d'objets estimés : ceux en or, 60000 livres (il y en avait 89 marcs 6 onces); ceux d'argent, 65000 livres (il y en avait 1419 marcs); ceux de vermeil, 4200 livres (il y en avait 84 marcs) (2). Tout cela fut-il vendu ou fondu à la Monnaie ou mis en lieu sûr? Nous l'ignorons. C'est un mystère que nos recherches dans les Archives ne nous ont pas permis de percer.

Faut-il penser que, dans son trouble, la du Barry n'avait pas indiqué toutes les cachettes de son parc, non plus que les dépôts qu'elle avait pu faire chez des cul-

---

(1) Ce moutardier, orné de bas-reliefs gravés, avait été livré par Roëttiers le 1[er] juillet 1773. Il avait coûté 5184 livres. Ces divers renseignements concernant l'argenterie de M[me] du Barry sont extraits des dossiers manuscrits de la Bibliothèque Nationale (Département des Manuscrits, supplément français, 8157 et 8158) et des Archives nationales (Dossiers Mr 116, et Mq 300).

(2) De Goncourt, *M[me] du Barry*, appendice, page 400.

tivateurs qu'elle avait obligés. M. Victorien Sardou, à qui un long séjour à Marly a permis de donner un libre cours à ses instincts de fureteur des archives du passé d'un pays qu'il affectionne, et qui mieux que personne connaît les secrets du château de Marly et du Pavillon de Louveciennes, n'admet pas que toute l'orfèvrerie de la du Barry ait été fondue par la Convention et croit que ni le parc ni les dépositaires n'ont dit le dernier mot.

Dans les premiers temps de son séjour à Marly, M. V. Sardou visitait les environs, aimait à faire parler les vieux du pays auxquels il arrachait d'heureuses confidences. L'un d'eux, qui se souvenait d'avoir vu Mme du Barry et d'avoir connu l'un des dépositaires de l'argenterie de la favorite, racontait qu'après la Révolution de 1848, un de ses voisins lui avait montré des pièces d'orfèvrerie qu'il avait espéré vendre plus facilement à cette époque troublée que sous les règnes précédents. Il avait tiré 15 000 francs de son trésor en le vendant à un orfèvre de Paris qui s'est bien gardé de dévoiler l'origine de sa trouvaille.

Que sont devenues les pièces du service de Roëttiers? Où auraient passé les beaux ustensiles d'or, avec les Amours balançant des guirlandes de roses, la cafetière ornée de rinceaux antiques et les autres merveilles décrites plus haut? Faut-il espérer que nous verrons sortir un jour de quelque collection inconnue ces spécimens probablement exquis de l'orfèvrerie de la fin du règne de Louis XV? ou bien, doit-on se résigner à ne plus jamais voir reparaître ces ouvrages qui auraient pu le mieux nous renseigner sur le talent de Jacques Roëttiers dans ses dernières manifestations!

Nous avons déjà parlé au chapitre précédent des boîtes et bonbonnières d'un art parfois merveilleux, et dont plus que jamais raffolèrent grands seigneurs et grandes dames de la cour; Marie-Josèphe de Saxe s'en fit une collection admirable dont l'inventaire a été publié (1).

Celle de Mme de Pompadour n'était pas estimée à moins de 300 000 livres; celle du prince de Conti, Louis-François de Bourbon (mort en 1776), en comprenait près de huit cents. Tandis que certains grands seigneurs recherchaient les boîtes à miniatures — comme le duc de Choiseul ou le duc de Richelieu qui en avaient fait, en secret, décorer de sujets qu'ils n'auraient pu montrer au grand jour —, d'autres préféraient les tabatières somptueuses, étincelantes de diamants. Cette mode gagnait les cours étrangères, et le Grand Frédéric faisait venir de Paris toutes celles qu'il se plaisait à ajouter à la collection importante dont il avait hérité (2). Nous ne parlerons pas des autres objets usuels, en dehors de l'argenterie de table, que les orfèvres s'ingéniaient à accommoder aux fantaisies élé-

(1) Germain Bapst, *Inventaire de Marie-Josèphe de Saxe.*
(2) Feuillet de Conches, *Causeries d'un curieux*, t. II.

gantes de leur aristocratique clientèle, et dont le nombre augmentait sans cesse. Il y avait, par exemple, les *nécessaires* de tous genres (1), ceux qui comprenaient les objets indispensables pour faire un léger repas, — aiguières, tasses, cafetières, chocolatières, etc., — ceux de la toilette, et ceux du bureau, ceux des hommes et ceux des femmes. Il y avait aussi les ustensiles à ouvrages de dames, les ciseaux, les navettes, les étuis à flacon, à cure-dents; les étuis à aiguilles, les porte-crayons et tire-bouchons en or, les étuis cylindriques à crochets en or ciselé, en ivoire, en écaille incrusté et piqué d'or, dont la collection de M. Bernard Franck, exposée au Musée centennal, nous montrait la richesse, la variété et l'élégance. Dans le registre des « *Présents* » offerts par le Roi à de grandes dames, à l'occasion de quelque cérémonie importante, on trouve très souvent des mentions telles que celles-ci :

Une boîte d'or émaillé à deux tabacs, 1 080 livres. — Une boîte d'or à coquille, 768 livres. — Une boîte d'or pour femme, 720 livres. — Une boîte d'or émaillée vert et bleu, 960 livres. — Une navette d'or de couleurs, 420 livres. — Un flacon d'or, 300 livres. — Un étui d'or émaillé, 600 livres. — Un étui d'or de couleurs, 360 livres. — Un couteau émaillé, 300 livres. — Un couteau d'or de couleurs, 336 livres, etc. (*Fournitures de Ducrollay*). — Deux étuis, 840 livres. — Deux navettes, 948 livres (*Fournitures de Garaud*), etc., etc. (2).

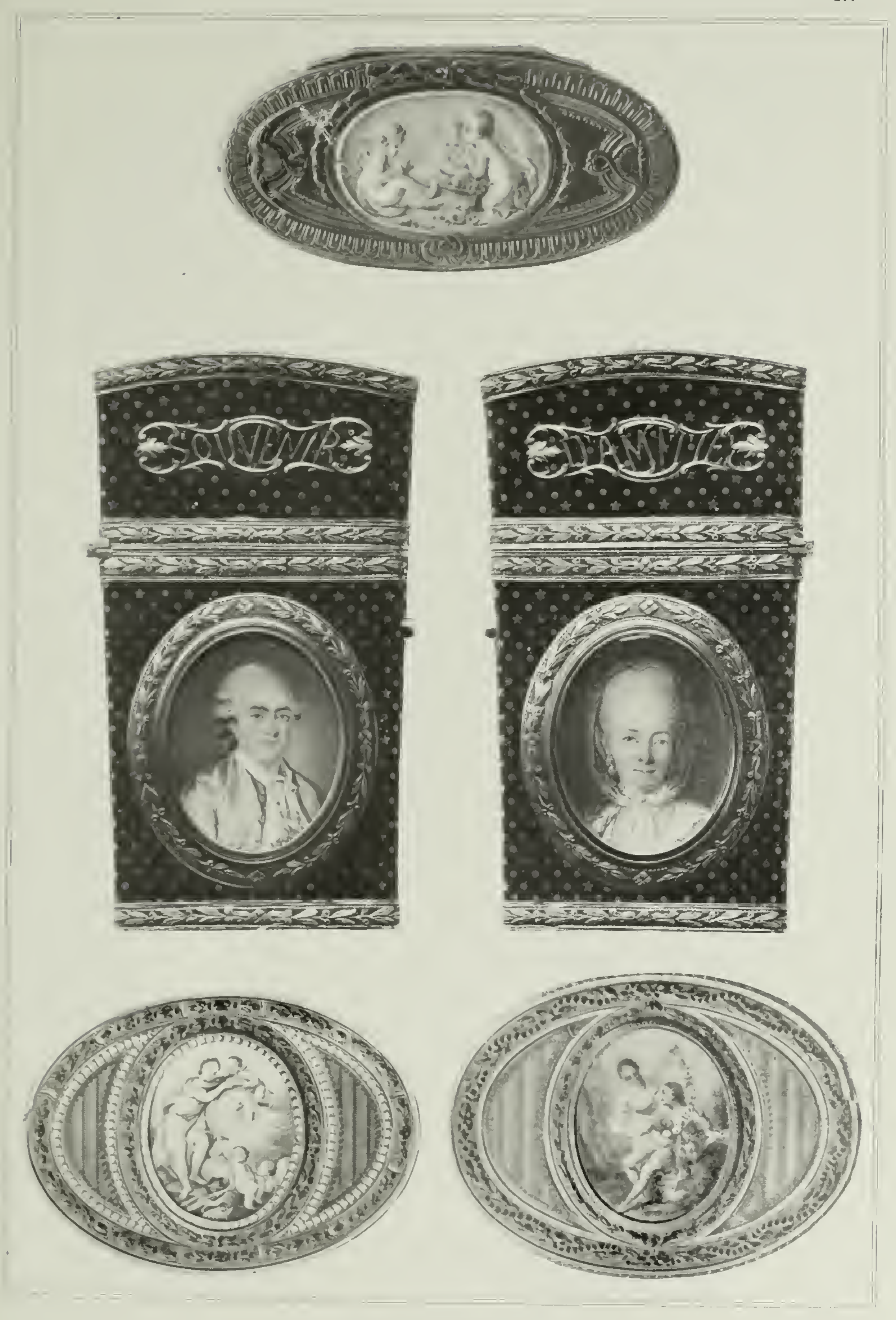
Lors du mariage du petit-fils de Louis XV avec la Dauphine Marie-Antoinette, en 1770, la liste des cadeaux offerts aux grands-écuyers, chambellans, dames d'honneur, donne le vertige, tant on y voit figurer d'objets d'une magnificence féerique fournis par les orfèvres ou les joailliers. A lui seul, Jacquemin, joaillier de Mme de Pompadour, en livre pour 379 374 livres (3). Rien qu'une des boîtes d'or mises dans la corbeille de l'auguste mariée, surmontée du portrait du dauphin, peint par Hall et entouré d'un cercle de 70 gros diamants, coûtait le prix de 75 678 livres, sans le portrait, payé en dehors 2 664 livres. A l'occasion du mariage du comte de Provence, en 1771, on donne aux dames d'atour des cadeaux également somptueux; le mémoire de Sageret monte à 62 476 livres, pour 37 tabatières, 13 montres de 420 à 1 500 livres, 15 étuis à cure-dents de 200 à 480 livres, des flacons, des porte-crayons, etc., le tout en or gravé, ciselé, émaillé, ainsi que des breloquets (4) composés d'une chaîne à sept branches, à trophée d'or de couleur, d'un couteau à deux lames, d'une paire de ciseaux, d'un étui à cure-dents, d'un flacon, d'un porte-crayon, d'un dé en or de couleur, dans des étuis d'ivoire garnis d'or, avec des boutons de diamant, valant chacun 2 200 livres. Mme de Caumont reçoit pour sa part une boîte d'or à huit pans, de 1 300 livres ; Mme de Beaumont, une navette émaillée, à fond de tableau, de 900 livres ; Mme de Valentinois, une

(1) Lazare Duvaux mentionne dans son *journal* une quantité de *nécessaires* de tous genres qu'il vendait à ses riches clients. Entre cent autres, citons celui que le 24 décembre 1752 il factura 3 966 livres pour le roi Louis XV, dans lequel il y avait « des écuelles, gobelets, tasses, sucriers, garnis d'or ».

(2) Archives du Ministère des Affaires étrangères : Registres des *Présents du Roi*, 1756 à 1757, n° 437.

(3) Archives du Ministère des Affaires étrangères : *Présents du Roi*, n° 441.

(4) On voit, par cet exemple, ce qu'était alors un *breloquet* que les femmes s'attachaient à la ceinture, qui tombait sur le côté, et tous les genres d'ustensiles variés qu'il pouvait comprendre.



Boîtes et carnet de souvenirs

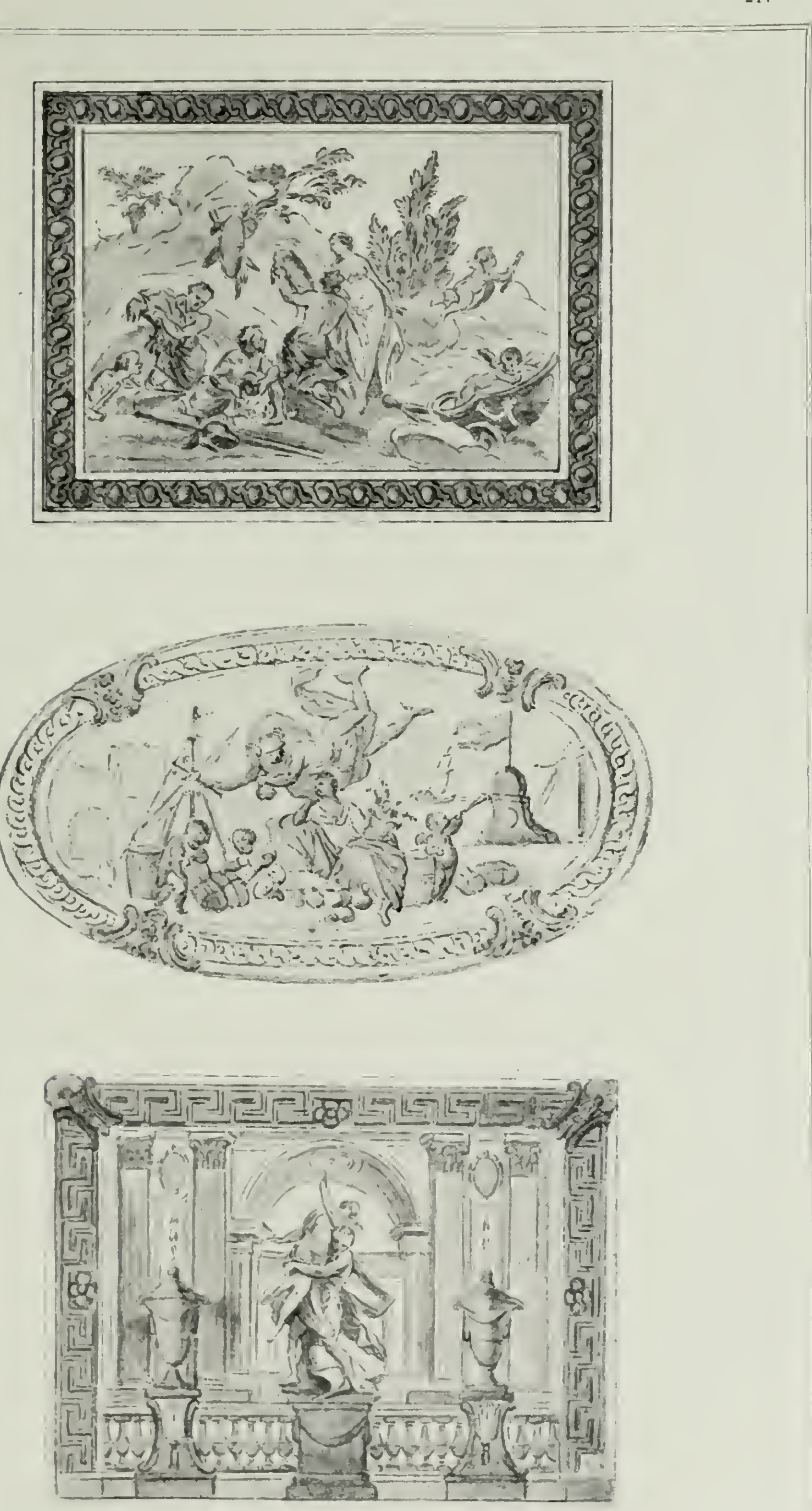
Collections de MM. G. Boin et Doistau et de Mme Vermant



Nécessaire et étuis en or et pierres dures.
Collection G. Boin et Doistau.



Dessins pour boites en émail.
(*Collections du Musée des Arts décoratifs.*)



Dessins de boites en or et émail.
Collections du Musée des Arts décoratifs.)

montre émaillée de 2 400 livres, etc. Les navettes, ce joli petit outil qui servait aux grandes dames à faire des nœuds et du filet, et qu'il était de mode d'emporter avec soi, quand on allait en visite ou « parfiler » chez des amies, les navettes, disons-nous, étaient presque aussi lumineuses que les tabatières. Pas un orfèvre ne pouvait se passer d'en avoir un assortiment aussi riche que varié. Le dessinateur Lalonde en a composé de délicieuses. Il y en avait de très simples, en ivoire, en écaille, en agate, en nacre ; d'autres en or, travaillées à jour, avec des attributs, des sujets divers émaillés au milieu ; celle que Lazare Duvaux vendit pour 690 livres à Mme de Pompadour en 1755, était « en or émaillé à rubans ». L'art charmant, déployé dans les moindres objets tels que ceux-ci, témoigne de la qualité du goût et de la virtuosité vraiment extraordinaire des artisans du dix-huitième siècle. Les couteaux eux-mêmes servaient de prétexte à de jolis décors ; nous donnons ici deux couteaux prêtés par M. Doistau, avec des chiffres en roses et des attributs en or de couleur d'un goût charmant.

Les collections de MM. G. Boin, Chappey, Bernard Franck et Doistau, exposées au Musée centennal, nous fournissent des exemples remarquables de cette orfèvrerie précieuse, et de la variété du décor de ces mille menus objets qu'on trouvait dans tous les boudoirs et pour ainsi dire dans toutes les maisons. Nous avons réuni dans des planches hors texte quelques-uns des plus intéressants et nous avons emprunté au petit album appartenant aux collections du Musée des Arts décoratifs, dont nous avons parlé au chapitre précédent, quelques-unes des plus charmantes compositions de ces habiles orfèvres.



Couteaux en or ciselé.
(*Collection Doistau.*)

Une catastrophe, pareille à celle qui avait déjà atteint cet art à la fin du règne de Louis XIV et sous la Régence, contribua encore, en 1759, à faire disparaître à nouveau les plus beaux spécimens de l'argenterie. Les difficultés financières dans lesquelles eut à se débattre Louis XV don-

nèrent à ce roi la malencontreuse idée de recourir au même expédient qui avait si peu réussi à son aïeul, et, comme sous Louis XIV, l'orfèvrerie paya les frais de la guerre. Il ordonna, lui aussi, la fonte des objets d'orfèvrerie. Payant d'exemple, il envoya presque toute la sienne à la Monnaie, à peu près pour 5400 marcs d'ustensiles d'or et d'argent, mais en faisant exception néanmoins pour les œuvres les plus belles qui furent épargnées, telles que la célèbre toilette de la Dauphine, qu'avait exécutée Thomas Germain, en 1726. En quelques jours, les princes du sang, les seigneurs de la cour, les ministres, le maréchal de Belle-Isle, le duc de Choiseul, la marquise de Pompadour même, se conformant aux décisions royales, firent réduire en lingots leur riche vaisselle. Chaque soir, raconte l'avocat Barbier (1), Louis XV se faisait présenter la liste des dévoués sujets qui avaient livré leur argenterie pour « prouver leur soumission à Sa Majesté et leur zèle pour le bien de l'État ». L'édit du mois de novembre 1759 fut même étendu aux communautés religieuses, le 11 mars 1760.



Dessin de boîte en or à deux projets.

De la fin d'octobre 1759 jusqu'au commencement d'août 1760, la Monnaie reçut et convertit en espèces une quantité de pièces de vaisselle de toute sorte. On peut voir, dans le *Mercure* de cette époque, la liste des personnes qui, bon gré mal gré, firent à la Patrie le sacrifice qu'on leur demandait. J'ai hâte d'ajouter que le sacrifice n'était pas purement gratuit; les pièces étaient pesées et estimées, le roi payait le quart de la valeur en argent et pour le reste il donnait « des contrats sur les États de Bretagne et de Languedoc, à raison de six pour cent ».

Quand on portait son argenterie à la Monnaie, on en sortait donc à demi consolé; mais la vaisselle n'en était pas moins perdue, et il n'est que trop certain que, parmi les pièces qui furent ainsi détruites, beaucoup d'œuvres d'art ont dû périr; Barbier, en annonçant ces mesures rigoureuses, croyait qu'elles auraient pour résultat de « ruiner le corps des orfèvres et d'ôter le pain à tous les ouvriers et les artistes qui en dépendent » (2).

(1) Barbier, *Journal de la Régence*, VIIe série, pages 200 et 201. « Cette aventure va ruiner tout le corps des orfèvres et ôter le pain à tous les ouvriers et artistes qui en dépendent et en même temps enrichir toutes les manufactures de faïence et de porcelaine. »

(2) Paul Mantz, *Recherches sur l'histoire de l'Orfèvrerie*. — *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, 1861.

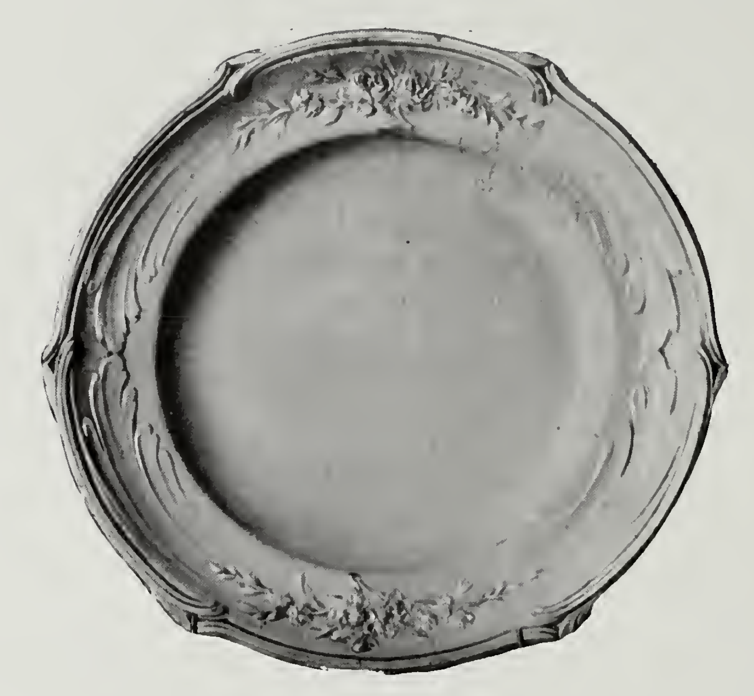
Il n'avait pas tout à fait tort; car, si au commencement du siècle, une fois le sacrifice de l'argenterie consommé, on s'était remis avec plus d'entrain à en commander une neuve aux orfèvres, cette fois on y apporta moins de diligence. C'est qu'une mode nouvelle, celle de la porcelaine, avait fait son apparition, et que, sous l'impulsion de Mme de Pompadour, qui favorisait de tout son pouvoir la création de la manufacture de Sèvres, elle s'étendait avec une rapidité inattendue. Non seulement la bourgeoisie et les petites gens, mais les plus riches seigneurs de la cour eurent dès lors une vaisselle de faïence ou de porcelaine. Ce fut un engouement. Il y en avait de tous les prix. Celle qui était fabriquée à Sèvres, ou qui provenait de Chine ou de Saxe, qu'on faisait revêtir d'ornements en bronze ciselé par les Caffieri ou les Gouthière, ou qu'on agrémentait de montures d'or et d'argent les plus ravissantes, coûtait des sommes considérables.

Puis des manufactures surgirent, qui mirent à la portée de toutes les bourses une vaisselle commode, propre, pratique, dont les modèles étaient copiés servilement, moulés même sur les formes excellentes créées par les orfèvres. En peu de temps, le succès en fut consacré. En province, dans les pays où les matières céramiques étaient en abondance, les fabriques existantes suivirent le mouvement; à Paris, une fabrique fondée au faubourg Saint-Antoine, par Honoré de la Marre de Villiers, puis transférée rue Amelot, au Pont-aux-Choux, obtint, en 1786, le patronage de Louis-Philippe-Joseph, duc d'Orléans, et fut autorisée à marquer ses produits des initiales du prince. Lorsqu'à la Révolution ce patronage devenait compromettant, elle remplaça les initiales par la simple marque « Fabrique du Pont-aux-Choux ». Ses produits jouissent encore aujourd'hui d'une faveur marquée auprès des collectionneurs. Les faïences blanches qui ont été réunies au Musée des Arts décoratifs nous montrent ce qu'étaient les formes et le décor que cette fabrique avait empruntés aux orfèvres.

A titre documentaire, nous reproduisons une soupière ovale et son plateau en faïence blanche. Le décor en relief sur la panse et le couvercle de la soupière, les cartouches à rocaille encadrés de chêne et de laurier, sur le plateau ovale, la moulure à filets rubanés sont bien œuvres d'orfèvres, et le moulage sur la pièce en métal donnait au céramiste, en même temps que la forme, une décoration si bien ajustée, si souple et si grasse, qu'on aurait pu les croire composés pour la nouvelle matière. Peut-être quelque grand seigneur, soucieux de conserver le souvenir de l'œuvre précieuse qu'il allait porter à la fonte pour obéir aux prescriptions des édits, l'avait-il confiée au céramiste pour la reproduire.

Une autre soupière avec son plateau, de forme ronde, mais dont le couvercle a disparu, se ressent déjà dans sa composition de l'influence de Mme de Pompadour. La forme moins tourmentée, les cannelures larges et puissantes; les mou-

lures à rubans croisés, le plateau à quatre motifs alternés d'écussons et de



Assiette en faïence.
(*Musée des Arts décoratifs.*)

coquilles sur le marli, le bouge orné de cannelures, diffèrent du précédent et marquent bien l'évolution qui se prépare chez les artistes.



Assiettes en métal.
(*Modèles de porcelaine de Sèvres de Duplessis.*)

Ces deux pièces, du plus haut intérêt, appartiennent au Musée des Arts décoratifs, qui a réuni une série très suggestive des faïences blanches de la fin du dix huitième siècle.



Soupières en faïence du Pont-aux-Choux.
(*Collections du Musée des Arts décoratifs.*)



Huilier, plat et cafetières en faïence du Pont-aux-Choux.
Collections du Musée des Arts décoratifs.

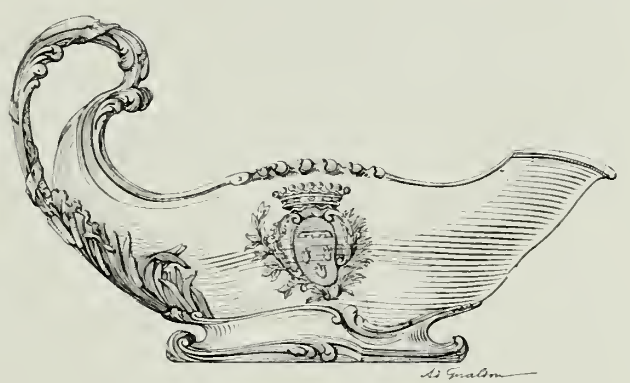
Le porte-huilier de forme ovale est aussi une œuvre charmante d'orfèvrerie, avec sa décoration fleurie, ses deux anses à tête d'animal fantastique, dont les ailes s'épanouissent sur la forme; son plateau supérieur, percé des quatre ouvertures nécessaires pour recevoir les carafes de l'huilier et les bouchons, est encadré de moulures ornées de rinceaux à nervures contournées. Le céramiste n'avait qu'à le mouler pour en faire une œuvre complète.



Saucière en faïence.
(*Collection du Musée des Arts décoratifs.*)

L'aiguière à couvercle, dont le bec est décoré d'un masque grotesque, et la panse ornée de cannelures creuses et de godrons en relief; l'assiette dont la bordure à lobes est formée de rinceaux saillants donnant naissance aux branches fleuries qui décorent le marli, ne laissent pas de doute non plus sur l'origine du modèle en métal.

Nous donnons également (*page* 222) une assiette en faïence à marli décoré, puis une autre exécutée en porcelaine sur les modèles que Duplessis créait pour la Manufacture de Sèvres, qui les fabrique encore aujourd'hui et leur a conservé le nom de son auteur. Ces pièces, dont les céramistes empruntaient la facture aux orfèvres de l'époque, sont si bien faites pour le métal, que nous avons vu de nos jours les orfèvres reprendre les modèles de Duplessis et les exécuter en métal.



Saucière en orfèvrerie.
(*Collection P. Eudel.*)

Enfin, nous reproduisons une saucière en faïence à panse lobée, avec une anse à deux tiges aplaties entrecroisées et reliées au corps par des feuillages servant de point d'attache, dont la forme pratique s'accommode aussi bien au travail de l'orfèvre qu'à celui du céramiste.

D'ailleurs, la collection de Paul Eudel nous a conservé le dessin d'une saucière en argent, à bord godrons, dont l'anse sortant d'une touffe de roseaux s'at-

tache à la panse de la saucière de la même manière. Elle est gravée aux armes de Saint-Lary et fut faite, en 1745, par César Haudry, sous l'Échaudel.

C'est bien là, le témoin palpable des échanges que se faisaient alors les deux industries. Il est indiscutable qu'au point de vue social c'était un progrès remarquable, puisque le plus grand nombre était appelé à bénéficier des avantages de la nouvelle matière céramique. Au point de vue de l'art, les conséquences ne furent pas moins curieuses ; et l'on n'y a peut-être pas assez réfléchi. En effet, si la vaisselle de porcelaine ou de faïence emprunta à ses débuts les formes de l'orfèvrerie, à son tour, l'orfèvrerie ne fut pas sans subir, quelques années plus tard, par réciprocité naturelle, l'influence de la céramique. Car celle-ci, tout en copiant les modèles de métal, dut en modifier, en atténuer les reliefs excessifs que le moulage n'aurait pas permis, ou qui se seraient brisés sous l'action du feu. De là les formes nécessairement mieux massées, plus homogènes, moins hérissées de motifs ne faisant pas corps avec l'ustensile. Ce fut une leçon pour les orfèvres et qui ne contribua pas peu à les préparer aux décors simplifiés, adhérents étroitement à la forme générale des objets, qu'on allait voir fleurir avec le style Louis XVI.

Au moment même où avait lieu l'introduction de la porcelaine dans notre mobilier, un autre phénomène de même ordre se produisait, qui devait aussi agir sensiblement sur les destinées de l'orfèvrerie. Je veux parler des recherches, qui datent de cette époque, pour inventer ou perfectionner certains alliages à base de cuivre, imitant l'or ou l'argent, et destinés à fournir aux orfèvres des matières moins coûteuses que les métaux précieux, et à permettre « aux gens du commun » d'avoir une vaisselle imitant l'argenterie des grands seigneurs. Cette préoccupation n'annonce-t-elle pas la révolution qui va s'accomplir et qui absorbera presque tout l'effort du siècle qui suivra. Faire du *simili-luxe*, donner aux pauvres diables l'illusion de l'élégance et de la richesse, et en même temps rendre accessibles aux petites bourses, par la modicité du prix de la matière, les productions de l'art qui jusqu'alors n'avaient été réservées qu'aux grosses fortunes, voilà ce à quoi on commence à penser, dès le milieu du dix-huitième siècle. C'est le symptôme de l'avènement des nouvelles couches sociales. C'est l'avertissement, qui va de pair avec les écrits des philosophes, et arrive au moment précis où Diderot entreprend son *Encyclopédie*, qu'un nouvel ordre de choses va surgir !

L'industrie du *similor*, des pierres fausses, des faux diamants, du *strass* (comme on le baptisa dès l'abord, du nom de l'orfèvre allemand qui le créa) (1), fut la première manifestation de ce genre de recherches. La fabrication des faux bijoux devint une industrie spéciale, bientôt soumise à des règlements où l'on voit ceux

---

(1) *Strass* (Georges-Frédéric) fut reçu maître-orfèvre-joaillier privilégié du roi, le 15 mai 1734. Il se retira des affaires en 1752 et mourut en 1770.

qui s'y livraient désignés sous le nom de *bijoutiers-fausseliers*, et cette industrie, comme le remarque de Lasteyrie, « tomba tout de suite entre les mains d'ouvriers si habiles, qu'elle eut un moment de véritable vogue » (1). Très peu de temps après l'édit de 1759 qui ordonna la fonte de l'orfèvrerie, ce fut à qui, parmi les inventeurs, proposerait un métal bon marché. Outre le *similor*, il y eut le *tombac*, le *pinchbec*, l'or de *Mannheim*, il y eut le *métal Leblanc*, sorte d'alliage de *couleur jaune*, vive, éclatante, imitant l'or, dont on fit des flambeaux et des pommes de canne, et qui fournit le motif d'une savante communication de Geoffroy dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences ;*



Adresse de Strass.
(*Bibliothèque de l'Union centrale des arts décoratifs.*)

il y eut *le métal à la Reine*, alliage d'étain, d'antimoine et de bismuth, employé pour faire des théières, des cafetières, etc. Le très intéressant recueil des *Annonces, affiches et divers avis*, dans lequel on trouve tant de documents précis sur les industries de cette époque, signale à tout instant des nouveautés de cette nature. En 1762, c'est le fabricant de lampes *Massier*, qui prône son métal économique ; en 1781, c'est le fondeur *Baillot*, qui « vend toutes sortes d'ouvrages de sa composition, imitant l'argent, savoir : chandeliers, bougeoirs, porte-huiliers, porte-moutardiers, salières, coquetiers, couverts, couteaux de table, sonnettes, etc. » : en 1782, c'est le doreur sur métaux *Lafosse* qui célèbre les vertus du métal de sa composition « aussi blanc que l'argent, dans lequel il n'entre ni cuivre ni aucun alliage nuisible à la santé ». Celui-là donne les prix des objets qu'il fabrique : le couvert coûte 3 livres ; les cuillers à ragoût, même prix ; les cuillers à potage, même prix ; les cuillers à café, 15 sols, etc. L'habitude d'avoir chez soi de la vaisselle en ces sortes de métal commençait si bien à se répandre en 1759, qu'au moment où parut l'ordonnance de Louis XV sur l'orfèvrerie, défense avait été faite aux officiers de l'armée de se servir d'autre chose que de vaisselle de « fer-blanc ». Le duc de Luynes (2), qui nous donne ce détail, nous indique, en outre, le prix

(1) F. de Lasteyrie, *Histoire de l'orfèvrerie* (1877, 1 vol. in-18°), page 284.
(2) Duc de Luynes, *Mémoires*, t. XVI, page 452.

que l'on payait. « Chaque assiette, dit-il, coûte un peu plus de 3 livres, et le service le plus complet revient à 2000 livres. » Il faut ajouter que les métaux communs étaient traités assez généralement par les orfèvres avec leur habileté coutumière, et qu'ils en firent souvent de remarquables œuvres d'art. C'est ainsi que, sur la liste des cadeaux offerts par Louis XV à l'ambassadeur turc, Saïd-Méhémet Pacha, figuraient « deux grands brasiers de similor », ce qui prouvait le cas que l'on faisait de cette matière. Il faut remarquer aussi que c'est vers cette même date — 1768 — que commença à s'introduire en France « le plaqué anglais », c'est-à-dire la vaisselle de cuivre revêtue d'une mince couche d'argent qui avait l'aspect de l'argenterie vraie, tout en coûtant cinq fois moins cher. Le procédé du plaqué est dû à Thomas Boslover, de Sheffield, mais il semble que cette industrie, qu'on a appelée aussi le « doublé », avait pris naissance en France, au début du dix-huitième siècle, car le Régent prit soin de la réglementer (1). Mais, pour prendre racine dans notre pays, il fallut qu'elle nous revînt d'Angleterre. En 1770, une manufacture royale de vaisselle de cuivre doublé d'argent, par le laminage à chaud des deux métaux en contact, fut fondée à Paris à l'Hôtel de Fère, rue Beaubourg, au Marais (2), puis transférée dans le quartier du Pont-aux-Choux, rue Popincourt; elle était dirigée par un certain Degournay, ingénieur du roi et inventeur de cette fabrication, qui prit rapidement de l'extension et ne fut détrônée que vers le milieu du dix-neuvième siècle par la découverte de l'argenture galvanique.

Cette extension alarma même à ce point les orfèvres parisiens que plusieurs d'entre eux — et non des moindres — adressèrent en 1772, au duc de la Vrillière, un mémoire pour protester contre l'introduction en France de cette argenterie à bas titre.

Leurs craintes n'étaient pas vaines, car cette industrie allait trouver dans les faveurs royales une protection qu'elle n'osait pas espérer.

Louis XVI, qui charmait ses loisirs par les travaux manuels et mettait son idéal dans la serrurerie, se préoccupant du moyen de satisfaire le goût des classes intermédiaires pour l'orfèvrerie à bon marché, avait cru devoir favoriser la nouvelle industrie en aidant de ses deniers personnels la création d'une fabrique de plaqué établie rue de la Verrerie, à l'hôtel de Pomponne.

Cette fabrique, qui avait pour directeurs Marie-Joseph Tugot et son gendre, Jacques Daumy, fit de tels progrès que Louis XVI leur permit de prendre le titre de Manufacture royale, et lorsque la Cour des Monnaies, invitée par la corporation des orfèvres, crut devoir prendre des mesures pour restreindre l'étendue du privilège accordé aux entrepreneurs, le roi intervint de nouveau et les autorisa

(1) Voir Henry Havard, *Dictionnaire de l'ameublement*, au mot *Doublé*.
(2) Voir *Mercure de France*, avril 1770.

par des lettres patentes du 17 mars 1787 à « doubler et plaquer les vases et ustensiles de cuivre et de similor propres aux comestibles ».

Et cependant les planches de métal mises en œuvre dans la fabrication du plaqué ne se prêtaient guère à la fabrication d'une orfèvrerie luxueuse, qui aurait pu faire concurrence aux orfèvres d'argent. Ni le travail de retreinte au marteau, ni la fonte, ni la ciselure ne pouvaient être employés. Il fallait de toute nécessité avoir recours aux procédés mécaniques du tour et de l'estampage, et à la soudure d'étain pour réunir aux formes des vases ce qu'on appelait les garnitures, c'est-à-dire les anses, les pieds et les ornements en relief.



Soupière en plaqué de Pomponne.
Collection du Musée des Arts décoratifs.

Les moyens restreints dont disposait la nouvelle industrie pour exécuter des pièces ayant un caractère d'art semblaient donc devoir en retarder l'expansion, et il fallut toute l'ingéniosité de Tugot et de Daumy pour produire des œuvres comme la soupière en plaqué qui sortait de leurs ateliers et qui, ayant appartenu à M. Alfred Darcel, l'érudit et fin connaisseur qui fut directeur du Musée de Cluny, fait aujourd'hui partie des collections du Musée des Arts décoratifs, et témoigne de leur savoir-faire, et de la qualité des œuvres qui sortaient des ateliers de l'hôtel de Pomponne. « Grâce à ces habiles orfèvres, bien des bourgeois de Paris et de » province purent placer sur leur table le luxe menteur d'une argenterie..... en » cuivre (1). »

Mais ils avaient autour d'eux assez d'artistes habiles qui avaient jusque-là

(1) Paul Mantz, *Recherches sur l'orfèvrerie française... Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, page 359.

drêté leur concours aux orfèvres, pour créer des modèles dont l'exécution par l'estampage devenait facile. Le Musée centennal nous offrait des pièces en argent, notamment un sucrier de l'époque Louis XVI, qui, exécuté en fonte et ciselure, est devenu le prototype des objets analogues exécutés en plaqué par le procédé de l'estampage, qui s'est continué de nos jours d'une façon déplorable à l'époque de la Restauration et de Louis-Philippe, non seulement par les orfèvres plaqueurs, mais aussi par la fabrication de l'orfèvrerie en argent, légère et à bon marché.

L'exécution des édits de 1687, 1702 et 1759 qui avait par trois fois porté un coup si funeste à l'industrie de l'orfèvrerie, et fait disparaître la plupart des belles œuvres exécutées sous Louis XIV et Louis XV, n'avait pas eu seulement pour conséquence de donner un essor à la fabrication de la faïence et de la porcelaine, mais avait également stimulé l'ingéniosité des inventeurs pour la recherche des alliages de métaux qui pouvaient remplacer l'or et l'argent.

Nous avons dit plus haut que l'invention du plaqué était venue à son heure pour substituer à la véritable argenterie une nouvelle vaisselle ayant les mêmes usages et la même apparence. Il n'y aurait donc eu rien d'étonnant qu'à la même époque, la poterie d'étain qui avait été depuis si longtemps reléguée à la cuisine, dans la demeure des pauvres gens ou dans les cabarets, ait fait de nouveau son apparition, pour prendre, entre des mains habiles, un lustre nouveau.

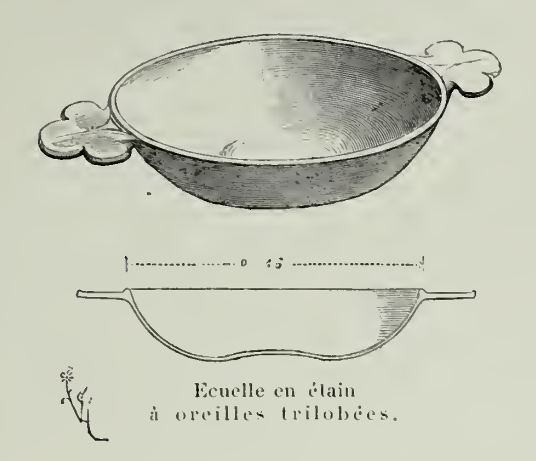
L'étain était employé depuis longtemps, non seulement en Allemagne, en Suisse et dans les Flandres, mais encore en France, à la confection d'objets d'usage ou de décor.

Sa couleur blanche, sa malléabilité, son point de fusion peu élevé (228°), son prix modique, ses propriétés sanitaires dans les usages de la cuisine et de la table, en faisaient un métal précieux.

Au Moyen Age, il avait été admis par tolérance pour l'exécution des objets du culte qui devaient être ordinairement d'or ou d'argent. M. Germain Bapst, qui a fait une étude approfondie de ce métal, de ses usages et de la fabrication des ustensiles en étain depuis les temps les plus reculés jusqu'au seizième siècle, cite le texte de la délibération du Concile de Reims en 813, sous le pape Léon III, qui prohibait toute espèce de matière pour la confection des calices, autres que l'or, l'argent et l'étain; et ce dernier métal, autorisé seulement pour les églises pauvres. D'autres objets servant au culte, tels que les burettes, plateaux, crosses d'évêques, boîtes à hosties, bénitiers, pouvaient être également fabriqués en étain.

Dans la vie civile, l'étain a joué trois rôles principaux. Chez les paysans et dans les cabarets, il était employé à la confection d'objets usuels. Dans la bourgeoisie

il était devenu l'orfèvrerie de luxe, et, chez les grands seigneurs, il n'était admis qu'à la cuisine. Tous les vases à boire : brocs, canettes, chopes et pots à bière, étaient faits en étain. Les plats, les assiettes et les écuelles l'étaient également.



Ecuelle en étain
à oreilles trilobées.



Oreille d'écuelle en étain
(quatorzième siècle).
(*Collection et dessin de Viollet le Duc.*)

Viollet le Duc cite dans son « Dictionnaire du Mobilier » des écuelles en usage au quatorzième siècle, et donne le dessin d'une écuelle à oreilles en forme de trèfle d'une forme simple et élégante. Ces oreilles étaient souvent très ornées. Il n'en coûtait pas davantage de fondre dans des moules des oreilles délicatement ouvragées..Un dessin de Viollet le Duc en reproduit un type avec une tête en bas-relief d'un style excellent qui montre qu'à cette époque, l'art appliqué aux objets usuels tenait une place aussi grande dans le mobilier de nos ancêtres que dans l'antiquité, avec plus de naïveté peut-être, mais avec un égal souci de la forme et de l'appropriation à l'usage. Si grossière que soit la matière, si simple que soit l'exécution, on sent que, dans ces époques lointaines, l'art avait pénétré jusque dans les couches inférieures de la société.



Chope en étain (seizième siècle).
(*Collection G. Bapst.*)

C'est surtout au seizième siècle, avec François Briot en France et Gaspard Eiderlein en Allemagne, qu'apparaissent les pièces décoratives en étain qui ornaient les dressoirs des grands seigneurs. Le plat et l'aiguière de la Tempérance de François Briot, qui appartenaient à Claude Sauvageot et font aujourd'hui partie des collections du Louvre, étaient un merveilleux spécimen de la maîtrise de leur auteur.

François Briot, né à Montbéliard, était graveur en médailles, et d'après les recherches de M. Castan, bibliothécaire de la ville de Besançon, il avait la charge, rémunérée par la ville, de l'essai au balancier de l'atelier monétaire. L'exemplaire du

Louvre porte, au-dessous de l'ombilic, l'effigie de l'auteur avec ces mots : « Sculpebat Franciscus Briot ». Cette médaille est une des pièces les plus remarquables de l'époque. On a longtemps discuté sur les procédés que dut employer Briot pour l'exécution de ce chef-d'œuvre. M. Chabouillet estimait que l'original avait dû être exécuté en argent pour quelque grand seigneur, et que les épreuves en étain que nous retrouvons aujourd'hui, aussi bien en France qu'en Allemagne, n'étaient que les reproductions par la fonte au sable et la ciselure de la pièce en orfèvrerie ; mais les recherches faites par M. Bapst et l'opinion des artistes qu'il a consultés sur le mode de fabrication de ce plat en étain, lui ont fait admettre une tout autre version.



Ecuelle en étain (dix-septième siècle).
(*Collection H. Bouilhet.*)

D'ailleurs Briot était graveur en médailles et son nom n'apparait dans aucune liste des orfèvres de l'époque. Nul doute que le creux en métal dans lequel il coulait les épreuves en étain avait été gravé par lui. L'habile ciseleur, M. Brateau, qui devait, à la fin du dix-neuvième siècle, donner un nouveau lustre à la fabrication des pièces d'art en étain, n'admet pas qu'un moule en sable puisse donner une telle netteté dans les fonds, une telle finesse dans les reliefs, sur lesquels il est impossible de constater la retouche du ciselet. Briot a dû faire le moule en métal gravé en creux, à la manière des graveurs en médailles, dans lequel il coulait le métal en fusion. Nous verrons plus tard, au dix-neuvième siècle, tout le parti que M. Brateau a su tirer d'un procédé qu'il a eu l'habileté de retrouver et la maîtrise de remettre en honneur.

Les moules en métal, que ce soit du bronze, de la fonte de fer ou de l'acier, ont dû certainement être employés parce qu'ils étaient les seuls pratiques pour obtenir les finesses aussi délicates que celles que l'on trouve dans le plat de la « Tempérance », et les seuls qui puissent donner un nombre indéfini d'exemplaires identiques au modèle et sans retouche. C'était d'ailleurs le procédé qu'employaient couramment en France les potiers d'étain pour la production des pièces usuelles. M. Paul Eudel, dans son livre des *Trucs et Truqueurs*, dit avoir rencontré, chez un marchand d'étain d'une grande ville du Midi, des moules que ce dernier avait trouvés dans l'atelier de son arrière-grand-père, et qui lui



Ecuelle (dix-huitième siècle).
(*Collection H. Bouilhet.*)



Orfèvrerie d'étain du dix huitième siècle.
Collection H. Bouilhet.

servaient à refaire les plats, assiettes, fourchettes, cuillers, gobelets ou salières qu'il livrait à sa clientèle de passage ainsi que tous ses menus ustensiles qu'il fournissait aux églises de villages : burettes, aspersoirs, navettes, bénitiers portatifs, etc.



Pot à eau chaude en étain.
(*Collection Ed. Guérin*.)

M. Bapst, dans la savante et très documentée monographie qu'il a publiée en 1884 sur l'étain, pense que les œuvres décoratives de Briot et de ses contemporains ne furent qu'un éclair qui s'éteignit avec eux. En France, l'orfèvrerie d'étain déclina rapidement, et, si elle continua en Allemagne et en Suisse à produire quelques œuvres avouables, l'apparition de la porcelaine, qui allait remplacer l'argenterie, fondue par ordre des rois Louis XIV et Louis XV, reléguait ce métal à la cuisine ou dans les cabarets. M. Bapst estime que, n'ayant plus de raison d'être, elle avait dû disparaître de nos usages.

« Au premier abord, dit M. Bapst, on com- » prend peu la corrélation qui existe entre la » suppression momentanée de l'argenterie dans ces temps malheureux, et la dis- » parition de l'étain. » Mais s'il est exact que l'industrie de la faïence à Nevers



Soupière et son plat en étain (dix-huitième siècle).
(*Collection H. Bouilhet.*)

et à Rouen, en Lorraine et en Provence se développa comme par enchantement, et que la porcelaine remise en honneur sur nos tables princières remplaça l'ar-

genterie, il n'en est pas moins certain que l'industrie de l'étain pour la production des objets usuels n'en continua pas moins, et qu'à Paris comme en province, les potiers d'étain subsistaient encore. Qu'ils aient changé de clientèle, c'est possible, mais il n'en est pas moins vrai qu'on retrouve encore aujourd'hui des soupières, écuelles, cafetières, théières, assiettes, plats, salières, etc., dont le style et la composition sont bien dus à des artisans du dix-huitième siècle. Ce sont les mêmes formes que celles de la véritable argenterie. C'est le même aspect décoratif, si ce n'est pas la même finesse. Les reproductions que nous donnons dans la planche de la page 235 en sont la démonstration évidente. La soupière de style Louis XV avec ses larges côtes si habilement modelées, avec son écusson en relief et ses bordures ouvragées, la bouillotte si fermement moulurée (*page* 237) sont certainement des œuvres d'orfèvre que les propriétaires firent reproduire par un potier d'étain pour remplacer les pièces en argent qu'ils allaient porter à la fonte. Il en est de même de ces écuelles, cafetières, théières et flambeaux qui sont réunis dans cette planche et qui viennent à l'appui de notre opinion.

D'ailleurs, si quelques-unes de ces pièces portent des poinçons étrangers, d'autres proviennent certainement d'ateliers français puisque nous retrouvons, dans les poinçons frappés au revers de ces pièces, les armes de nos villes de province, Metz, Rouen, Dijon, Montpellier, Bordeaux, et nous n'avons certes pas le droit aujourd'hui de méconnaître l'habileté et le goût des potiers d'étain du dix-huitième siècle.



Corbeille fleurie, par Ranson.



Vase d'orfèvrerie, par Choffard.

CHAPITRE SEPTIÈME

L'Orfèvrerie pendant le règne de Louis XVI. — Les phases de la transformation : nouveaux décors; nouvelles méthodes. — Les ornemanistes et les décorateurs. — Les ciseleurs et les orfèvres. — Robert-Joseph Auguste, orfèvre du roi. — Conséquences de la Révolution. — La fin d'un art.



orsque commença le gouvernement de Louis XVI, il y avait en réalité déjà plusieurs années que s'était répandu et imposé ce qu'on a appelé depuis le style Louis XVI. Aux formes contournées avaient été substituées, ainsi que nous l'avons dit, les lignes droites, les décorations équilibrées, et maintes œuvres architecturales, comme les projets de Soufflot pour le Panthéon, et de gracieux hôtels privés qui se construisaient dans Paris, montraient nettement dans quel sens s'opérait, chez les architectes, la réaction sortie de la

lassitude des fadeurs mythologiques et des bergeries alambiquées de Boucher. Le besoin de réforme, qui se manifestait en art comme en politique, suivait logiquement et graduellement sa voie, pour ainsi dire sans secousse ni brusque transition. Le *Cours d'architecture*, de J.-François Blondel, publié en 1771, ne fit que donner une sanction à une révolution qui était déjà accomplie à cette date dans le monde des ornemanistes et des industries décoratives. Depuis 1770, il n'était plus permis de puiser les motifs ornementaux ailleurs que dans les réminiscences antiques : Sphinx, trépieds, rinceaux, têtes de béliers, accompagnés d'attributs suggérés par la sentimentalité particulière à cette époque, tels que flambeaux d'hyménée, cœurs, arcs et carquois, groupes d'instruments de musique champêtre, paniers fleuris et outils de jardinage, colombes et tourterelles, avec force rubans flottants dans les enroulements d'un feuillage gracieusement détaillé. Voilà les éléments que les dessinateurs Salembier, Delafosse, Prieur ou Forty donnent en modèle à tous les ouvriers de l'ameublement. A coup sûr, les interprétations étaient bien un peu puériles, elles ne trahissaient guère mieux une connaissance exacte de l'antiquité, que les chaumières du petit Trianon ne donnèrent l'image de la vie rustique que pensait évoquer Marie-Antoinette. Mais il y avait dans ces artifices, dans cet art un peu grêle et menu, un sentiment si particulier d'élégance et de goût, qu'on y sentait un nouvel et fidèle reflet de la société française et de notre génie national. Il est impossible de pousser plus loin qu'on ne le fit à cette époque l'exécution précieuse des motifs d'ornements pour le bois ou le métal.

Nous touchons au moment précis où l'art des ciseleurs a produit ses plus fines merveilles. Jean-Louis Prieur, sculpteur-ciseleur et doreur du roi, exécutait les bronzes dorés du carrosse qui figurait au sacre de Louis XVI; Gouthière, qui s'était déjà fait remarquer dans l'exécution précieuse des serrures et des bronzes du pavillon que le roi Louis XV avait fait construire à Louveciennes pour Mme du Barry, et qui devait plus tard exécuter pour la reine Marie-Antoinette les meubles qu'elle commandait pour Versailles et Trianon, n'appartenaient, ni l'un ni l'autre, au corps de l'orfèvrerie de Paris, mais les bronzes qu'ils ont laissés sont achevés comme l'argent, et ciselés à rendre jaloux les orfèvres les plus habiles.

Marie-Antoinette, qui fuyait à Trianon les rigueurs de l'étiquette de Versailles, ne recherchait pas dans l'orfèvrerie la satisfaction de ses élégances. Le mobilier intime avait ses préférences et le luxe de la table ne la touchait pas; aussi nous voyons à ce moment l'orfèvrerie se faire de plus en plus commode et utilitaire, appropriée aux manières nouvelles de vivre et obéissant aux caprices ou aux excentricités de la mode qui, pour le costume comme pour le reste, cédait alors parfois à d'étranges bizarreries. Bien entendu, on ne voyait plus sur les tables des salles à manger les vastes et monumentaux surtouts ou dor-

mants (1), dont l'usage avait décidément disparu. Mais, par contre, on prit l'habitude de disposer sur les tables tout un monde de fleurs, d'arbustes, de petits musiciens ou de bergers en miniature, soit en orfèvrerie, soit en céramique, qui formaient des groupes pittoresques ou sentimentaux, des scènes d'opéra attendrissantes, vertueuses ou légères. Une des comédies de La Chaussée, *l'École des maris* (2), raille ce ridicule dans les vers suivants :

Il faut être sorcier pour savoir ce qu'on mange;
C'est encore au dessert où j'ai ri de pitié
De nous voir assommer d'un fatras de verrailles,
Garni de marmousets et d'arbustes confus,
Qui font un bois taillis où l'on ne se voit plus...

Pour les desserts, on imagina même d'organiser, en guise de surtouts, des scènes de théâtre avec des personnages minuscules figurant des jeux de comédie connus. Ce fut aussi le temps de la vogue des surtouts à fond de glace. Pour épargner les porcelaines fragiles, on adopta l'usage, vers 1775, de poser des miroirs sous les pièces d'orfèvrerie, les tables parurent plus rutilantes, et les dames d'un rapide coup d'œil pouvaient vérifier, pendant le repas, si nul détail de leur ajustement ne laissait rien à désirer, si la mouche assassine était bien à sa place, ou s'il ne convenait pas d'aviver d'un peu de rouge les lèvres pâlissantes.

Durant la période qui va de 1770 à 1785, les occasions de commander de belles pièces d'orfèvrerie ne semblent pas avoir manqué à la cour de France. Après les cérémonies du mariage de Marie-Antoinette, qui donnèrent lieu à des fêtes magnifiques, où l'on put se croire un moment revenu au temps des fabuleuses dépenses de Louis XV, et pour lesquelles les orfèvres durent faire un effort considérable de production, il y eut un peu d'accalmie. Le mariage du comte de Provence, en 1771, celui du comte d'Artois, en 1773, furent pourtant autant de prétextes à riches cadeaux. Ne fallait-il pas ainsi mettre au goût du jour la vieille vaisselle qui datait des débuts du roi défunt Louis le Bien-Aimé et dont personne ne voulait plus ? Malgré tout, le coup porté à l'orfèvrerie par la porcelaine et la faïence se faisait de plus en plus sentir. Marie-Antoinette aimait le luxe, les bijoux, les parures; elle avait, pour sa table, des ustensiles d'or et d'argent de l'art le plus précieux; mais elle n'aimait pas moins que M[me] de Pompadour les porcelaines de Sèvres et encourageait par son exemple l'emploi de la céramique, qui était entrée décidément dans les mœurs, et commandait à Sèvres les jattes, les bols

(1) On donnait au dix-huitième siècle le nom de *dormant* à la pièce centrale du surtout de table qui, dressée au commencement du dîner, restait sans être renouvelée jusqu'au dessert. Aux banquets officiels, tels que ceux qui étaient donnés à l'Hôtel de Ville ou à Versailles, et dont les gravures nous ont gardé le souvenir, on voyait de ces énormes dormants. Lors du mariage du prince de Guéménée avec M[lle] de Loubère, il y avait, dit *le Mercure* de février 1761, au milieu de la table, un dormant de 45 pieds de long, sur 6 pieds de large, qui représentait le temple de l'Hymen, avec deux péristyles. D'un côté de ce dormant était la figure de Mars, avec tous ses attributs; de l'autre côté, celle de Mercure avec les Arts.

(2) Acte III, scène I.

et les tasses en porcelaine de sa laiterie de Trianon. En réalité, les orfèvres français étaient alors moins occupés aux ustensiles de la table qu'aux mille bagatelles que faisait naître la mode, aux nécessaires, boîtes, bonbonnières, bibelots en tous genres, exécutés, il faut le dire, avec un goût exquis et une perfection singulière.

Quand le roi Louis XVI commanda, en 1784, un certain nombre de pièces d'orfèvrerie, qui avaient été envoyées au Sultan, en même temps que d'autres cadeaux splendides, ce fut un événement. Tout Paris voulut aller voir la table en argent doré, ornée de ses vingt-quatre plats accompagnés de leurs cloches, qui faisaient partie de ces présents. Ce n'était pas un chef-d'œuvre, et le tout ne valait guère plus de 60000 livres. Mais il y avait une cassolette d'or, enrichie de diamants, rubis et émeraudes, avec son plateau et l'aspersoir, qu'on avait payée plus de 18000 livres. Il y avait des buires avec leurs bassins, des fusils et des pistolets montés en or de couleur, etc.

Cette année 1784, la somme dépensée pour cadeaux diplomatiques par le ministère des Affaires étrangères fut de 403782 livres. L'année suivante, elle était réduite à 232848 livres, et elle n'était plus que de 151702 livres en 1786. N'y a-t-il pas, dans cette diminution graduelle des présents faits par le roi, comme un signe précurseur des événements qui vont surgir. Le luxe se faisait timide aux approches de 1789; il ne s'affichait plus avec l'ostentation d'autrefois. On mettait plus que jamais des raffinements dans les objets servant aux usages de la vie intime, mais on supprimait chaque jour un peu plus ce qui n'y remplissait qu'un rôle d'apparat. L'orfèvrerie de table cédait le pas à ce qu'on pourrait appeler une orfèvrerie d'étagère, comprenant tous les petits et jolis colifichets dont il était de bon ton de s'entourer, étuis, flacons, navettes ou tabatières, ce qui peut se mettre dans la main ou se cacher dans la poche.

C'est alors que triompha cet art merveilleux de la ciselure dans l'exécution de ces menus objets qui servaient aux cadeaux diplomatiques, et se trouvaient dans toutes les mains. Le bijou, même inutile, devint une sorte de frénésie. « Qu'ils prisent ou non du tabac, les hommes avaient, dit Mercier, des boîtes pour chaque saison. » Il était de bon goût d'en changer tous les jours. Lorsque le prince de Conti mourut, en 1778, il laissa près de huit cents tabatières. Un peu plus tard, il était d'une suprême élégance de porter deux montres, et le vieux maréchal de Richelieu fut un des premiers à adopter cette mode. En façonnant les flacons pour les eaux de senteur, les étuis que les coquettes avaient sur leurs tables, les crochets qu'elles suspendaient à leur ceinture, les boîtes à poudre qui décoraient leurs toilettes, les orfèvres mélangeaient volontiers des ors de couleur et tiraient de cette association des effets harmonieux et charmants. Mercier va jusqu'à prétendre que, pour venir à bout de certaines dames aux mœurs faciles, « il suffit de changer leur navette, leur étui, leur boîte, parce que l'or n'est pas de plusieurs couleurs, et qu'il est indispensable à cet égard que la mode soit constamment suivie ».

Le Musée centennal de 1900, qui nous a fourni l'occasion d'admirer les collections de ces menus objets, dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent, n'était pas moins riche en pièces d'orfèvrerie de style Louis XVI, qui pouvaient nous édifier sur la perfection de la main-d'œuvre ainsi que sur l'élégance du style de cette époque.

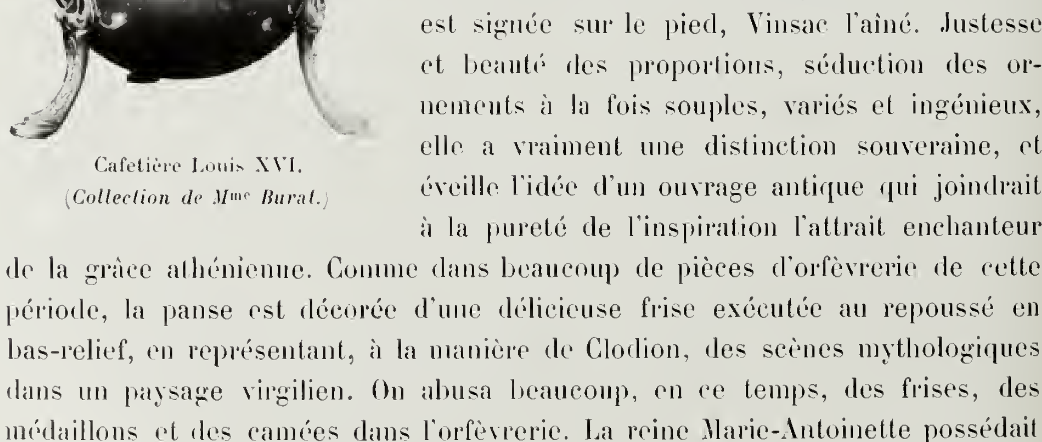
Au nombre des œuvres qui méritaient d'attirer le plus particulièrement l'attention, je citerai la très belle soupière de la collection Ephrussi, datant des toutes premières années du règne, c'est-à-dire de 1774 à 1780, et que nous



Soupière sur son plateau, style Louis XVI.
(*Musée centennal. — Collection Michel Ephrussi.*)

reproduisons ci-dessus. On y trouvait réunis tous les caractères, nettement affirmés, du style nouveau. Plus l'ombre de rocaille ou même de ces ornements légers, imprévus, et si spirituellement délicats de la fin de Louis XV. La soupière, solidement assise sur son plateau très sobre, offre une énergique et mâle silhouette, avec ses têtes de béliers qui servent d'anses et la guirlande de feuilles de chêne qui l'entoure : l'allure en est grave, noble, un peu froide, la ciselure est très adroite, minutieuse, sans excès, bien calculée pour l'effet général, le dessin est magistral ; on serait tenté de dire que c'est un dessin d'architecte manquant un peu de liberté, de fantaisie, et peut-être de charme. Mais c'est le propre des œuvres qui inaugurent de nouvelles formes d'art et tranchent avec d'anciennes habitudes de lignes ou d'ornements, d'affecter ces

apparences outrancières, ces airs dogmatiques et sentencieux qui ressemblent à une protestation. La soupière de M. Ephrussi est un exemplaire de toute rareté et il serait intéressant de savoir de chez quel orfèvre elle est sortie. Malheureusement nous n'avons pu vérifier ses poinçons. Elle a la saveur singulière des œuvres qui marquent une ère nouvelle, la franchise d'un débutant qui fait son entrée dans le monde, sans gaucherie ni inquiétude. C'est une pièce de musée. J'aime beaucoup aussi cette cafetière qui appartient à Mme Burat, et dont le principal mérite vient de sa simplicité; n'a-t-elle pas appartenu au baron Pichon, l'un des plus fins connaisseurs en orfèvrerie qu'il y ait eu de notre temps. Rien de plus gracieux que sa forme allongée, sa base doucement arrondie, le bec à cannelures relié au collet par une guirlande, ses pieds si déliés qui, en se cambrant, ajoutent à sa légèreté aimable, voilà bien un des types les plus parfaits du style Louis XVI, dont l'élégance exquise, quand elle a cette mesure et cette discrétion, est d'un art suprême et défie toute comparaison. Plus riches, d'une composition plus pleine et plus cherchée, sont les aiguières avec leurs cuvettes que nous reproduirons également et qui appartiennent à la meilleure époque du style Louis XVI, celle du complet épanouissement. La première de ces aiguières fait partie des collections du Musée des Arts décoratifs, et l'on peut dire qu'elle en est l'un des plus charmants joyaux (n° 1). Elle est signée sur le pied, Vinsac l'aîné. Justesse et beauté des proportions, séduction des ornements à la fois souples, variés et ingénieux, elle a vraiment une distinction souveraine, et éveille l'idée d'un ouvrage antique qui joindrait à la pureté de l'inspiration l'attrait enchanteur de la grâce athénienne. Comme dans beaucoup de pièces d'orfèvrerie de cette période, la panse est décorée d'une délicieuse frise exécutée au repoussé en bas-relief, en représentant, à la manière de Clodion, des scènes mythologiques dans un paysage virgilien. On abusa beaucoup, en ce temps, des frises, des médaillons et des camées dans l'orfèvrerie. La reine Marie-Antoinette possédait un plateau en vermeil décoré de trois rangs de camées antiques, figurant les princes de la maison d'Autriche, et formant autour du fond une bordure octogone. Ce ne devait pas être très réjouissant à voir. L'autre aiguière du Musée



Cafetière Louis XVI.
(*Collection de Mme Burat.*)



N° 1. Aiguière et sa cuvette, par Vinsac l'aîné. — *Musée des arts décoratifs.*
N° 2. Aiguière et sa cuvette. — *Collection G. Boin.*

centennal (n° 2), propriété de M. Boin-Taburet, est probablement postérieure à celle que je viens de décrire; la recherche de l'originalité y est évidente; elle s'accuse surtout dans le couvercle assez étrange et qui fait penser à cer-



Flambeau à quatre branches de style Louis XVI,
exécuté par l'orfèvre Bouillier.

taines orfèvreries dessinées pendant la Renaissance par Polydore de Caravage. L'exécution d'ailleurs est absolument remarquable et fait de cette œuvre — une des plus intéressantes qui existe de l'époque de Louis XVI — un morceau de premier ordre.

A mesure qu'on approche de la Révolution, la sculpture décorative, sans rien perdre de sa finesse et de sa pureté, devient plus sèche. La forme des objets prend souvent de la maigreur dans l'élancement insolite de certaines parties. C'est précisément ce qu'on peut remarquer dans le candélabre dont nous donnons ci-contre la gravure et qui appartient à cette époque dite de *Marie-Antoinette* (1787-1789), durant laquelle la décoration de l'orfèvrerie, tout en restant très délicate, se fait un peu mièvre. Ce candélabre (page 235), d'une exécution très soignée, est de l'orfèvre Bouillier.



Sucrier Louis XVI à bas-relief.
(*Musée centennal.*)

Très importantes aussi et par le caractère de leur exécution et par leur fabrication, sont les six pièces dont nous donnons la gravure et qui montrent le curieux effort fait à la fin du dix-huitième siècle pour réaliser la production à bon marché : cette préoccupation hantait si bien l'esprit des orfèvres, que le sucrier, le confiturier, les bonbonnières et les moutardiers, quoique exécutés en argent fondu et ciselé, étaient admirablement composés pour être fabriqués par le procédé de l'estampage, et nous doutons même que les bas-reliefs et les couvercles n'aient pas été exécutés par ce moyen.

Ces pièces, qui marquent une époque de transition dans la fabrication, sont devenues le prototype des pièces similaires qui ont été exécutées postérieurement par l'estampage, procédé dont on a usé et abusé au dix-neuvième siècle. Ce procédé, comme on le sait, permet d'exécuter économiquement, au moyen des matrices en acier et du mouton, autant d'exemplaires que l'on veut d'un modèle établi chèrement, mais dont l'exécution, rendue facile par l'emploi des matrices, en abaisse le prix de revient. La ciselure est supprimée, il suffit qu'un ouvrier adroit vienne



Nos 1 et 2. Bonbonnière et drageoir. N° 3. Confiturier. Nos 4 et 5. Moutardiers.

ensuite, par une ragréure habile, corriger les imperfections, tout en restant impuissant à donner à cette pièce la qualité d'œuvre d'art. Le style de ces menus objets d'orfèvrerie est bien de l'époque Louis XVI et ils ont un réel intérêt comme spécimen de la fabrication à la fin du dix-huitième siècle. A ce moment, l'outillage des orfèvres — de quelques-uns du moins, et encore en un assez petit nombre — n'était plus tout à fait celui que nous avons vu au milieu du dix-huitième siècle, dans l'atelier de Thomas Germain. Il se compliquait d'instruments et d'outils ayant pour but de fabriquer par des moyens expéditifs, à un très grand nombre d'exemplaires, les objets qui jadis n'étaient exécutés qu'un à un par l'ouvrier orfèvre. C'est ainsi qu'on adopta l'emboutissage et l'estampage au *mouton* et au *balancier*, remplaçant ainsi le long travail du marteau qui, peu à peu par de petits coups habilement ménagés, donne à la plaque la forme voulue, par un appareil qui permet de frapper cette plaque d'un seul coup, en lui faisant épouser la forme d'une matrice en creux au-dessus de laquelle elle est placée. On utilisait également le *tour*, instrument dont l'invention se perd dans la nuit des temps, mais qui ne fut appliqué d'une façon courante à l'exécution des ouvrages d'orfèvrerie que dans les dernières années du dix-huitième siècle. On introduisit alors d'Angleterre des tours au pied, qu'on faisait mouvoir au moyen d'une pédale mettant en action la roue motrice du tour comme la meule à repasser les couteaux des rémouleurs ambulants. Les amateurs pouvaient eux-mêmes s'en servir, si l'on en croit cette annonce insérée dans le *Journal des affiches* du 12 août 1779 : « A vendre un *tour à l'anglaise* pour contourner la vaiselle d'argent ronde et ovale... et si doux qu'un enfant peut le faire aller. » C'était d'ailleurs une habitude assez bien portée parmi certains grands seigneurs du temps, de se livrer à ces sortes de travaux professionnels. De même que Louis XVI s'adonnait à la serrurerie, le comte d'Artois se mit à l'orfèvrerie et à la bijouterie, et l'on a la liste des outils qu'il se procura dans ce but : bigornes, étaux, archets, marteaux à manches de bois de rose et virole de cuivre, tours à guillocher, tours ovales à excentrique, mandrins, etc. Ces outils élégants, montés sur des manches en bois précieux et délicieusement ornés, coûtèrent 5930 livres. On ne pourrait jurer qu'ils servirent beaucoup. Dans les véritables ateliers d'orfèvres, il est certain que l'outillage ayant pour but de faciliter la grande production ne fut pas admis du premier coup et sans difficulté. Ce ne fut qu'un début, un point de départ, un symptôme tout au plus, mais qu'il importe de ne pas oublier, car il annonce les transformations mécaniques qui bouleverseront toute la fabrication au siècle suivant.

Les orfèvres qui se partageaient à ce moment la faveur du public à Paris étaient assez nombreux. Ce n'était pas des étoiles de première grandeur et nous ne croyons pas utile d'en donner ici la liste, qu'on trouvera dans la plupart des

petits almanachs de l'époque (1). Parmi eux il y en avait que nous avons eu l'occasion de mentionner et qui, déjà en réputation durant le règne de Louis XV, continuaient brillamment ou modestement leur profession. Tels étaient par exemple Roëttiers fils, Lehendrick, l'élève de Thomas Germain, qui fut grand garde des orfèvres en 1777. Il est l'auteur d'œuvres charmantes de style Louis XVI, notamment d'un délicieux service de vermeil qui fait partie des collections de M. Chabrières-Arlès, et qu'on a pu admirer en 1900 exposé au Petit Palais.



Cafetière et pot à lait de Lehendrick.
Collection Chabrières-Arlès.)

La cafetière est à trois griffes. La panse est ornée de vingt cannelures creuses décorées à la base de culots ciselés, un écusson suspendu par un nœud de rubans à un anneau et encadré de guirlandes de lauriers grassement ciselés porte un chiffre en relief d'un délicieux enlacement surmonté d'une couronne de roses. Le pot à lait à anse en bois des îles est à pied rond godronné ; le décor est semblable, mais l'écusson au lieu de chiffres est orné d'un bas-relief représentant un enfant jouant avec une chèvre. L'ensemble est des plus séduisants. Les proportions harmonieuses, le décor d'une élégance exquise, l'exécution étour-

---

(1) Notamment dans l'*Almanach du Dauphin*, de 1777, lequel, à vrai dire, est devenu assez rare.

dissante font, de ces deux petits chefs-d'œuvre, les pièces les plus précieuses de l'orfèvrerie française que l'Exposition de 1900 nous aura révélées.

Plus froidement conçu, mais bien équilibré, est le flambeau à pied carré orné de feuilles d'eau. Le fût cannelé est décoré d'une suite de culots. Le style s'appauvrit et n'a pas la souplesse du candélabre de Bouillier, mais il est encore frappé au coin de la belle exécution des œuvres de la fin du dix-huitième siècle.



Flambeau Louis XVI.
(*Musée centennal.*)

Nous mentionnerons encore les noms suivants : *Auguste* (Robert-Joseph), orfèvre du roi et l'un des plus considérables de la seconde partie du dix-huitième siècle ; *François Joubert*, qui avait pour poinçon un cœur et dont plusieurs ouvrages subsistent encore, notamment la saucière de Mme de Pompadour, que nous avons reproduite au chapitre précédent ; *J.-T. Vancouverlerghen* (poinçon : un lis) ; *Jacques du Boys* (poinçon : une coquille) ; *Michel-François Montaigne* (poinçon : un lambel) ; *Louis Mermant* (poinçon : un aigle) ; *P.-E. Marchand* (poinçon : Croix de Malte) ; *P.-D. Bullot* (poinçon : une étoile) ; *Mathieu de Marchy* (poinçon : une tulipe) ; *R.-P. Ferrier* (poinçon : un coq) ; *J. Boulogne-Petit* (poinçon : une étoile) ; *A. Savart*, *G.-F. Rolland* (poinçon : une boule) ; *Marc-Etienne Janety* (poinçon : un marc), *C.-N. Delannoy* (poinçon : un soleil) ; *Charles Spriman* (poinçon : un Saint-Esprit) ; *Jean-Baptiste Cheret* (poinçon : une clef), qui avait succédé à son père, Antoine Chéret, et jouissait d'une grande renommée ; *Alexis de Roussy* (poinçon : deux palmes) ; *Balduc*, *Bouillier*, fabricant de vaisselle, fournisseur ordinaire du duc d'Orléans, qui paraît avoir été un infatigable producteur ; nous avons donné plus haut une œuvre remarquable de Bouillier, le candélabre à quatre branches qui figurait au Musée centennal ; *Cousinet*, qui exécuta un service en vermeil pour la reine Marie Leczinska, à l'occasion de la naissance du Dauphin ; *Vincent Bréant*, etc., etc., qui tous vivaient vers 1780, et que M. Paul Eudel (1) cite comme ayant signé les ouvrages qui ont fait partie de sa collection d'orfèvrerie. A côté de ceux-ci, il ne faut pas oublier les orfèvres bijoutiers ou joailliers : *Petitjean*,

(1) Paul Eudel, *Soixante planches d'orfèvrerie*, de la collection de Paul Eudel.

Jacquemin, *Tiron de Nanteuil*, *Boehmer* et *Bossange*, joailliers ordinaires de la reine et de la cour, dont les beaux magasins de la rue de Vendôme étaient toujours encombrés de la clientèle la plus aristocratique, etc. Enfin, il faut donner une mention à part à Mme veuve *Odiot*, qui était établie marchande au coin de la rue de l'Echelle et de la rue Saint-Honoré. Elle ne fabriquait pas, mais elle vendait abondamment ce que fabriquaient deux très bons orfèvres de second rang, Giroux et Boulanger, qui demeuraient dans le quartier du Palais de Justice. Sa maison, sous la direction de son fils Claude Odiot, devait arriver plus tard à avoir assez de puissance pour faire briller d'un éclat inattendu l'art de l'orfèvrerie au dix-neuvième siècle.

C'est de cette époque que nous voyons apparaître les recherches d'artistes, décorateurs habiles, qui fournissaient aux orfèvres des modèles de leur invention; ils nous ont laissé des recueils de dessins qui montrent la fertilité de leur imagination. Ce n'étaient point des orfèvres ayant boutique ou atelier; leur rôle consistait à inventer des modèles qui nous renseignent aujourd'hui sur les caractères des œuvres d'orfèvrerie et de bronze de cette époque; les œuvres disparues, nous avons plaisir à retrouver dans les recueils qu'ils ont publiés les dessins qui leur avaient souvent donné naissance.

Jean-François *Forty* avait débuté sous Louis XV. Dans le répertoire des maîtres ornemanistes de Guilmard, il est qualifié de dessinateur, graveur, fondeur et ciseleur. A-t-il réellement produit des œuvres en métal? Il ne nous a pas été donné de trouver une pièce exécutée par lui. Il est surtout connu par les publications qu'il a laissées. La bibliothèque de l'Arsenal possède plusieurs suites de ses œuvres d'orfèvrerie à l'usage des églises : calices, ciboires, ostensoirs et chandeliers, puis de nombreux cahiers de six pièces chacun, contenant des modèles de flambeaux de table, des girandoles, des garnitures de toilette, des vases décoratifs, quelquefois un peu chargés d'ornements; mais tous témoignent de la facilité d'invention et de l'imagination de Forty.

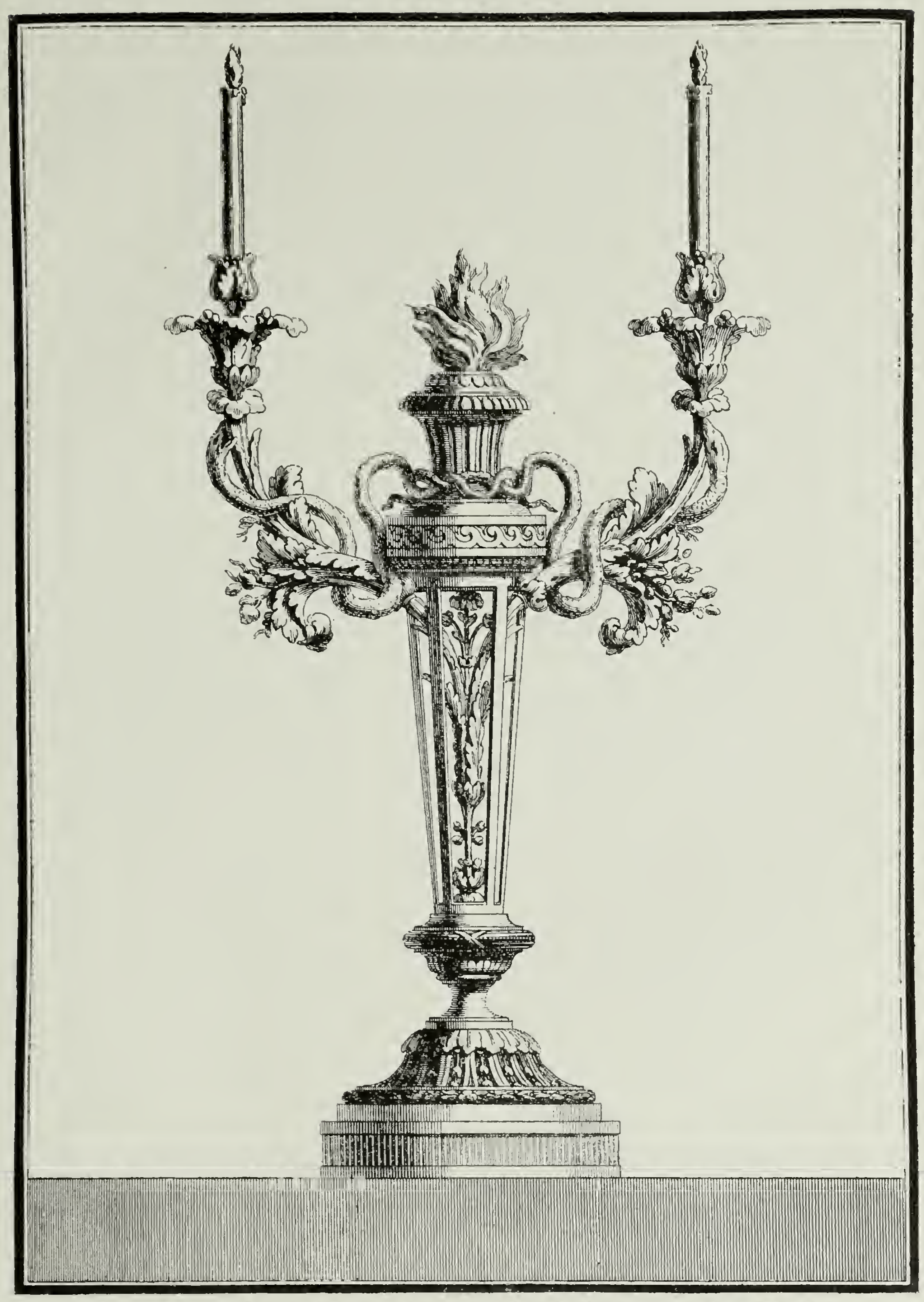
A côté de lui, Charles *Delafosse*, architecte, décorateur et professeur de dessin, né à Paris en 1721, a laissé de nombreux recueils. Le premier, sous le nom d'*Iconologie historique*, renferme cent huit planches représentant des modèles de cheminées, cartels, écussons, vases, frontons, piédestaux, socles et monuments divers. Le second contient des sculptures, bronzes et orfèvreries. Les autres sont relatifs à l'ameublement et à la décoration pour les églises.

Ces nombreuses compositions ont dû certainement rendre de grands services aux orfèvres du règne de Louis XVI. Delafosse touchait à toutes choses: l'architecture, les décorations intérieures, la sculpture en bois, en marbre, en bronze l'avaient particulièrement séduit, et l'œuvre qu'il a laissée peut être considérée comme un des types les plus intéressants du style de l'époque Louis XVI.



J. F. Forty inv. et Sculp. — Avec privilege du Roy.

Se vendent à Paris chez l'Auteur rue de Bourbon proche celle du Petit Carreau chez Mr. delanois ; et à Marseille Rue de Rome chez Mr. Forty.



Cahier de six Girandoles à l'usage des Orfévres et des Fondeurs
Deſsinées par J. Fr. Forty et Gravées par Colinet.



N° 1. Frise décorative par Delafosse. — N°s 2 et 3. Vases par Delafosse.
N° 4. Frise Louis XVI, poste à enroulements rubannés, par Salembier.



N° 1. Frise décorative, par Forty. N° 2. Vase d'orfèvrerie, par Prieur.
N° 3. Vase d'orfèvrerie, par Cauvet. N° 4. Frise décorative, trophée d'orfèvrerie, par Cauvet.

Il avait une imagination féconde et sa verve facile lui avait peut-être fait rêver d'être sous Louis XVI ce que Meissonnier avait été sous Louis XV et de personnifier le style et l'époque où il avait vécu. D'ailleurs, le caractère de son œuvre est tellement personnel que le nom de Delafosse sert aujourd'hui à désigner le genre dans lequel il excellait, où les guirlandes de chêne et de laurier, habilement distribuées en des architectures un peu froides mais bien pondérées, caractérisent nettement, pour les amateurs, le style de Delafosse.

D'autres, comme Salembier, Cauvet et de Lalonde, architectes et décorateurs également, ont laissé de nombreux cahiers d'ornements qu'ils déclarent « *contenir un grand nombre de dessins, et être utiles aux artistes et aux* » *personnes qui veulent décorer avec goût les intérieurs de l'appartement, le mo-* » *bilier*, etc... »

Les cahiers d'orfèvrerie de Lalonde appartiennent à la bonne époque de Louis XVI et donnent de nombreux types de soupières, écuelles, pots à eau et accessoires de toilette ; plusieurs poivrières et salières, qui certainement ont dû être reproduits par les orfèvres contemporains.

L'introduction de ces éléments nouveaux dans l'industrie est un fait remarquable à constater. Ce n'est plus l'orfèvre complet qui compose, modèle et cisèle ses ouvrages comme au commencement du siècle, ce sont les artistes décorateurs qui préparent les éléments de leurs travaux et fournissent aux orfèvres des idées ou des modèles. Ils sont les précurseurs de ce qu'on est convenu aujourd'hui d'appeler les artistes industriels qui, dans le siècle suivant, seront les inspirateurs des industries d'art et faciliteront, à ceux qui n'auront d'orfèvres que le nom, le moyen de se faire valoir avec des œuvres qu'ils commanderont ou qu'ils achèteront à ces artistes.

Pour bien faire comprendre l'intérêt qui s'attache à cette intervention, nous avons donné plus haut la reproduction de plusieurs pièces empruntées à ces recueils. Elles montrent la différence de manière d'un Forty, d'un Delafosse, d'un Cauvet, d'un Prieur ou d'un Salembier et les personnifient. Mais, quel que soit le mode d'interprétation de chacun d'eux, on voit le lien commun qui les rattache, et on sent bien que toutes ces œuvres d'origines si diverses reflètent l'esprit et le goût d'un temps, où le symbolisme de l'antique allégorie allait devenir le plus applaudi des éléments décoratifs. « Antiquité et Pastorales », tel est le mot d'ordre adopté par les artistes de cette étrange époque où une société finissante jouait à l'idylle — en attendant la tragédie — dans un décor qu'animaient les danseuses de Pompéi alternant avec les bergères de Trianon. Mais là où triompheront les orfèvres, qui auront ainsi un lien commun, c'est la perfection de la main-d'œuvre. Ce sont les finesses exquises de la ciselure, une ornementation variée dans sa fantaisie tous les jours plus sage, une sorte d'élégance un peu maigre, mais si agréable, si satisfaisante au regard, qu'on ne

cherche plus la part qui revient à l'artiste, ou à l'ouvrier, et qu'on les confond tous deux dans un même sentiment d'admiration.

En tête de la nomenclature des orfèvres qui vivaient à cette époque, j'ai cité Auguste. C'est lui qui, à partir du règne de Louis XVI, prit de haute lutte ce premier rang parmi les orfèvres. Robert-Joseph Auguste, né en 1725, fut reçu orfèvre le 15 janvier 1757 et nommé orfèvre du Roi le 23 mars 1775. En 1777, il avait acquis de Jacques Roëttiers la maison d'orfèvrerie que ce dernier exploitait au coin de la rue des Orties et de la place du Carrousel, et lui succéda dans le logement des Galeries du Louvre devenu vacant par suite du décès de Jacques Roëttiers en 1784. Son premier métier fut celui de ciseleur. Il avait travaillé le bronze avant l'argent et l'or. Dès 1757, il s'était déjà distingué par maints travaux importants, et sa situation, qui s'accrut rapidement de 1765 à 1775, le mit bientôt en pleine lumière. Il devint le fournisseur le plus achalandé de la cour. Sa réputation avait passé la frontière, et les cours de Portugal et de Russie lui donnaient fréquemment l'occasion d'exécuter des œuvres de haute valeur. Dans sa monographie sur l'orfèvrerie française à la cour de Portugal, M. G. Bapst constate qu'Auguste, le digne continuateur de la glorieuse tradition dont Germain avait été l'initiateur, fut l'auteur de la dernière commande exécutée pour le Portugal. Le seau à rafraîchir dont il donne le dessin et que nous reproduisons,





Seau à rafraîchir de R.-J. Auguste.
(*Orfèvrerie de la Cour de Portugal.*)

est bien de l'époque Louis XVI. Il rappelle par sa décoration le style des inventions de Delafosse. Nous n'hésitons pas avec M. Germain Bapst à le lui attribuer. A l'avènement de Louis XVI, c'est lui qui fut chargé de la couronne du sacre; il reçut pour la façon 6000 livres. Associé pour ce travail au joaillier Aubert, qui sut mettre en valeur le Régent, le Sancy, et les plus belles pierreries appartenant

au roi, il montra dans la partie du travail qu'il s'était réservée un goût et une habileté qui le mirent au premier rang des artistes de son temps. Il fit également les objets que, d'après l'usage, le roi devait offrir à la cathédrale de Reims : la buire, les burettes en vermeil et le ciboire d'or. De lui encore fut la façon de neuf bas-reliefs représentant la Passion et de trois anges supportant la coupe. A partir de cette année 1775, Robert-Joseph Auguste est chargé de toute l'orfèvrerie officielle. Il livre à la cour les ustensiles de vaisselle que réclame le service du roi et de la reine et fait tous les travaux de sa profession



Salière exécutée par R.-J. Auguste.
(*Collection de l'empereur de Russie.*)

que les circonstances lui imposent. Nous voyons figurer sur une de ses factures de 1787, les « tasses et flacons pour recevoir le sang des sangliers à la fin de la chasse du roi », en même temps que la « couronne de vermeil avec les deux plaques d'inscription en argent pour le cercueil de Mme Sophie, fille du roi ». Que ce soit pour Paris ou pour les cours étrangères, quand il exécute des œuvres, telles que la belle toilette de vermeil faite à l'occasion du mariage de l'infante de Portugal en 1785, elles font sensation et tout le monde en parle. Dans les gazettes, son nom est toujours écrit avec épithète louangeuse : on est fier de sa renommée et de son talent.

Après la faillite de François-Thomas Germain, c'est à Roëttiers et à Auguste que revint la clientèle des cours étrangères. Auguste ne fut pas le moins bien partagé. On voit encore de cet orfèvre, à Saint-Pétersbourg, au Palais d'hiver, des seaux à rafraîchir, des soupières, des saucières dans le style de Delafosse.

La grande Catherine lui fit des commandes considérables. C'est à lui qu'elle s'adressa pour exécuter la toilette qu'elle offrit à la comtesse Bobrinsky, et qui est restée dans cette famille.

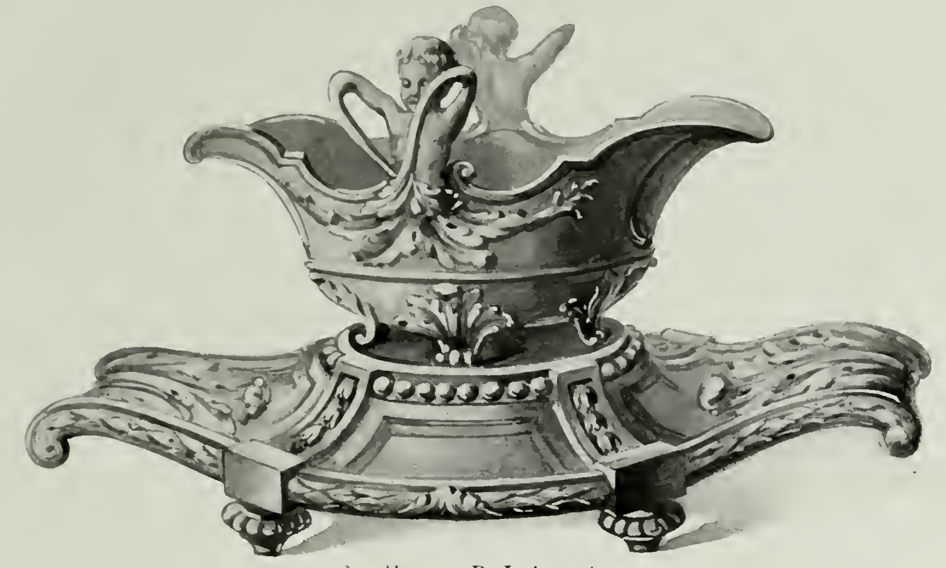
Une exposition temporaire d'argenterie du dix-huitième siècle, faite en 1885 à Saint-Pétersbourg, dans le Musée de l'Ecole centrale de dessin du baron Stieglitz, nous a révélé les trésors que possèdent l'empereur de Russie et les membres de la famille impériale; les grandes familles princières de ce pays, les grands-ducs Wladimir et Alexis, le comte Schouwaloff, les familles Bobrinsky, Paskewitsch, Gagarine, Narischkine, Polovtsoff, avaient mis à la disposition des organisateurs de cette exposition plus de trois cents objets du plus haut intérêt. Un catalogue en avait été dressé, et la reproduction en gravure à l'eau-forte faite par les élèves de l'Ecole nous a conservé le souvenir de quarante objets des plus remarquables. Malgré l'infériorité de son interprétation, ce catalogue est des plus intéressants pour nous par l'importance des pièces qui y sont représentées; et si nous envions à la Russie la possession de ces chefs-d'œuvre, qui enrichissent le Trésor impérial, nous ne saurions trop féliciter la Cour d'avoir su les conserver mieux que nous n'aurions pu le faire, et de nous permettre aujourd'hui d'en parler, et de constater le goût et l'art de nos orfèvres parisiens au dix-huitième siècle.

Les œuvres d'Auguste figuraient au nombre de sept. Deux seulement, une salière et une saucière, avaient été dessinées. Heureusement, le Musée des Arts décoratifs du Pavillon de Marsan possède une reproduction galvanique de la salière d'Auguste, qui fut exécutée par Elkington à la demande du Musée de Kensington. La gravure que nous en donnons (*page* 265) nous en fait apprécier toute la valeur; sur un socle où était gravée sa signature : *Auguste, fecit à Paris,* deux petits Amours, tenant des coquilles qui servent de salière, supportent une coupe destinée à recevoir les épices. Le couvercle est surmonté d'un groupe d'algues et de coquillages qui en forment le couronnement. L'architecture en est précise, la forme bien équilibrée. Elle semble plutôt l'œuvre d'un bronzier, mais, à en juger par l'exécution, ciselée par un orfèvre. On la dirait dessinée par Delafosse.

Tout autre est la saucière (*page* 267) : montée sur un plateau dont les extrémités se recourbent en volutes gracieuses bordées d'un tors de lauriers, la saucière est à quatre griffes, mais les anses, un peu maniérées, sont formées par des enfants dont les bras s'allongent pour finir en feuilles d'acanthe qui s'attachent au corps de la saucière. Cette œuvre est vraisemblablement antérieure à l'époque où Auguste transformait sa manière pour s'accommoder au goût du jour.

La France ne possède que peu de pièces de cet orfèvre. Cependant, dans la contribution que le collectionneur Henri Chasles avait apportée à l'enrichissement du Musée centennal de 1900, nous avons été heureux de trouver un huilier en vermeil daté de 1770 et deux cloches de 1776 portant le poinçon d'Auguste, dont nous donnons la reproduction (*page* 268). Ce ne sont pas des pièces capi-

tales, mais, dans chacune d'elles, on reconnaît la même tendance, le même souci d'appréciation de la forme à l'usage, l'emploi de décors assagis, le respect de la forme architecturale et des véritables principes de la composition. Là où on reconnaît le nouveau style qui va dominer dans le siècle suivant, c'est dans une aiguière et sa cuvette ayant appartenu à M. Paul Eudel (*page* 269) : la forme en est élégante et pure, l'ornementation sobre, l'anse bien attachée ; et l'on sent déjà que le goût de l'antiquité va amener les orfèvres à se débarrasser de toute cette ornementation si gaie et si pimpante du dix-huitième siècle, pour se re-



Saucière par R.-J. Auguste.
Collection de l'empereur de Russie.

froidir au contact des peintres comme David, et des architectes comme Percier et Fontaine. Mais on peut dire, néanmoins, qu'Auguste résume et caractérise l'orfèvrerie de l'époque Louis XVI. Il en est, pour ainsi dire, la personnification.

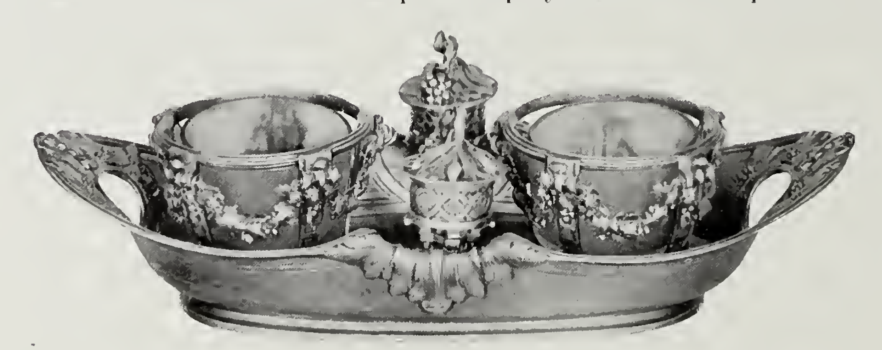
Dans les pièces sorties de ses ateliers, qui sont parvenues jusqu'à nous, on reconnaît les qualités générales et les défauts de l'exécution particulière à cette période : précision extrême et fini de la ciselure, netteté de l'ajustage, polissage excessif et souvent trop uniforme. Le beau travail du marteau, le procédé du repoussé commence à être délaissé et remplacé par celui de la fonte ciselée. C'est le moment de la monture à froid. Les bronziers, si admirés pour leurs tours de force, exercent alors une influence décisive sur les orfèvres ; mais n'est-ce pas au détriment de l'art de ces derniers ? Un homme qui au dix-neuvième siècle a grandement fait honneur à notre profession, F.-D. Froment-Meurice, a dit : « J'ai » vu quelques-unes des orfèvreries de M. Auguste. J'ai vu surtout deux fontaines » à thé ou à café, deux très grandes pièces qui avaient survécu à la Révolution, » et je déclare que ce sont là, suivant moi, de fort beaux ouvrages dont on peut

» n'aimer ni le style, ni le goût, mais qui se distinguent par d'éminentes qualités » de composition et de goût (1). »



Cloche de 1776, par R.-J. Auguste.
(*Collection H. Chasles.*)

Robert-Joseph Auguste eut un fils, Henri, né en 1759, qui, associé à sa fortune, devait contribuer à la grande prospérité de la maison, jusqu'à la veille de la Révolution. En 1788, R.-J. Auguste et son fils Henri devinrent fermiers des affinages des matières d'or et d'argent. Ce fut à cette entreprise, ainsi qu'à des recherches sur la fonte des cloches que s'employa leur activité pendant le repos



Huilier en vermeil de 1770, par R.-J. Auguste.
(*Collection H. Chasles.*)

forcé que la période révolutionnaire allait imposer aux orfèvres. Ce fils, Henri Auguste, avait épousé en 1782 Madeleine-Julie Coustou, nièce du célèbre sculpteur; à ce mariage assistèrent les peintres Vien et Pierre, François Soufflot, frère de l'architecte du Panthéon, sans parler de la famille des Coustou et

---

(1) Ph. Burty, *F.-D. Froment-Meurice, argentier de la ville*, 1883, 1 vol. in-8°, page 9.

d'autres artistes de talent et de brillante situation (1). Le jeune orfèvre n'avait que vingt-trois ans et l'avenir s'ouvrait devant lui tout riant de promesses... Les événements ne devaient, hélas! pas tarder à mettre en déroute les rêves formés en ce jour de bonheur.

Le coup de tonnerre de la Révolution fut pour l'orfèvrerie le signal d'un irrémédiable désastre, d'une ruine lamentable et complète. D'abord il y eut l'élan sentimental et traditionnel de la refonte à la Monnaie. Ce furent de modestes



Aiguière et sa cuvette, par R.-J. Auguste.
Collection Paul Eudel.

bourgeoises qui, le 6 septembre 1789, portèrent leurs pauvres bijoux à la fonte pour soulager la misère du peuple, en disant avec l'emphase de l'époque : « Nous rougirions de les porter quand le patriotisme en commande le sacrifice. » Puis le mouvement gagna l'aristocratie. Un décret de l'Assemblée nationale du 6 octobre 1789, sanctionné le 12 du même mois par le roi, ouvrit toutes grandes les portes de la Monnaie aux pièces de l'argenterie publique et privée. Mais tandis qu'à la cour de Louis XIV et de Louis XV il avait fallu la menace des édits pour forcer les grands seigneurs à faire le sacrifice exigé, cette fois on prit les devants.

---

1. A. Jal : *Dictionnaire historique*, au mot *Auguste*.

En quelques mois, de tous les points du pays, affluèrent des monceaux de vaisselle d'or et d'argent. Du 22 septembre 1789 au 31 juillet 1790, la Monnaie ne fondit pas moins de 219 428 marcs 2 onces 15 deniers d'argent, et de 739 marcs 2 onces 5 deniers 23 gros d'or, c'est-à-dire 54857 kilos d'argent et 187 kilos d'or. Le *Journal de Paris* de cette époque (supplément au n° 293) publia la liste complète des personnes qui envoyèrent ainsi leur vaisselle à la fonte, et ce curieux document, qui ne compte pas moins de 48 pages, contient dans un singulier mélange les noms de quantité de gens appartenant à toutes les classes de la société. Il y avait en première ligne le roi, et la reine qui sacrifia d'un seul coup presque toute sa belle vaisselle d'argent — pour 5042 marcs; puis, Madame, belle-sœur du roi, pour 1315 marcs; Mesdames, tantes du roi, pour 855 marcs; le duc et la duchesse d'Orléans, la famille de Penthièvre, le ministre Necker, les dames de l'entourage de la Reine; quiconque avait un rang à la cour, les financiers et les bourgeois, les petits boutiquiers de Paris, les plus humbles marchands suivaient le mouvement. Sur cette liste, les noms des contrôleurs et des fermiers généraux, des banquiers les plus connus, voisinent avec ceux de la haute noblesse de France; on y trouve côte à côte le comte Cassini de l'Observatoire, la baronne d'Holbach, la veuve du statuaire Pajou, le peintre Lagrenée, Oberkampf, les architectes Boucheron, Michault et Vermont, l'orfèvre Tiron de Nanteuil, Vilmorin le « grainier du roi », des tailleurs, des épiciers, des miroitiers, et des milliers de commerçants qui viennent déposer sur l'autel de la patrie leur demi-douzaine de couverts.

Après une pareille immolation, qui fit perdre à la France d'incalculables trésors, des chefs-d'œuvre infiniment précieux, succédèrent les ventes faites par les émigrés. Les objets d'orfèvrerie échappés à la fonte furent clandestinement emportés à l'étranger. Quelques-uns restent sans doute encore obscurément enfouis parmi les reliques du passé. D'autres sont l'orgueil des collections fameuses; de toutes façons, ils sont perdus pour nous.

Mais la Révolution arrivait, et avec elle tout allait s'arrêter, sinon disparaître. Les orfèvres commençaient à chômer dans leurs ateliers silencieux. Les œuvres de luxe avaient cessé d'être à la mode, et on vit les orfèvres faire des plaques de gibernes et des hausse-cols; les plaqueurs fabriquaient des harnais, et les bijoutiers étaient obligés de s'arrêter devant les conseils de David qui, dans un discours de l'an II, aux fêtes en l'honneur de Viala, disait aux jeunes républicaines : « Méprisez l'or et les diamants, soyez parées des vertus de votre sexe », et ne retrouvaient leurs outils que pour fabriquer des bijoux d'acier, façonnés en emblèmes patriotiques.

En ces jours difficiles, l'orfèvrerie produisit cependant quelques œuvres avouables, sévères comme l'époque qui les voyait naître. Les artistes qui les

exécutaient obéissaient aux préoccupations de l'antique, et décoraient les armes des généraux de la République des attributs empruntés aux décorations grecques et latines. « Bien souvent, ils demandaient des inspirations au peintre Louis » David, le grand maître des cérémonies de la Révolution. C'est lui qui des- » sina le sabre de Billaud-Varennes, que nous reproduisons d'après une gra- » vure du temps. Les foudres, le niveau, le bonnet phrygien, les palmettes » ornaient le fourreau de cette arme plus symbolique que décorative. Ce style ne » devint véritablement à la mode que lorsque, le temps du Directoire étant » revenu, Paris reprit ses habitudes de luxe et de mouvement. Les meubles, » les bijoux, les orfèvreries affectent alors les formes régulières, les profils se » régularisent, et la plupart des orfèvres qui avaient gardé le culte des formes » contournées, se convertissent à la foi nouvelle et oublient les conseils du ca- » price pour suivre les lois rigides de la géométrie (1).

L'orfèvrerie française avait courageusement traversé les orages de ces temps troublés, mais elle allait être profondément atteinte par la suppression des corporations et l'abolition de leurs privilèges : plus de maîtrise, plus de long apprentissage, plus de chef-d'œuvre obligatoire. Lucien Falize, dans le rapport magistral qu'il fit sur l'Exposition de 1889, disait à propos de la suppression des corporations : « C'était la liberté pour tous, » le droit au travail sans entrave, sans contrôle, » mais l'orfèvre n'en demandait pas tant ; cette » liberté lui fut ruineuse, elle apporta le désordre » dans son art et le compromit à ce point, qu'après » cent ans il se retrouve à peine, et n'est pas revenu » à l'état où la Révolution l'a surpris et frappé. » Toutefois, le régime nouveau n'avait pas amoindri les orfèvres, et, libres désormais, ils gardaient dans l'industrie parisienne la place éminente qu'ils avaient occupée au temps des jurandes. Une protection évidente fut constamment acquise aux praticiens de ce noble métier. « Le gouvernement avait respecté » dans ses règlements tout ce qui » touchait à l'Assistance mutuelle et » à la Société de secours. Les maisons

Sabre de Billaud-Varennes.
D'après le dessin de David.

(1) Paul Mantz. Recherches sur l'orfèvrerie française. *Gazette des beaux-arts*, tome XIV, pages 185, 186, 187.

» communes ne furent supprimées que par la loi du 19 Brumaire, an VI, et cette » loi nous fournit un détail touchant. A l'heure où elle est rendue, il y avait » encore quatre invalides dans la Maison des orfèvres de Paris. Le ministre de » l'Intérieur d'alors fut chargé d'en prendre soin et les plaça aux Incurables (1). »

Mais l'orfèvrerie ne pouvait vivre sans une réglementation spéciale qui inspirât la confiance au public. Ce fut la loi de Brumaire an VI qui se chargea de la lui donner en réglant le titre de l'or et de l'argent, en organisant le contrôle et les bureaux de garantie, qui venaient prendre la place des jurandes et constituer la législation nouvelle.

Qu'allait devenir l'orfèvrerie française avec ce régime nouveau? Tous les ateliers des orfèvres à Paris et en province fermés, la corporation détruite, les apprentis et compagnons enrôlés dans l'armée et envoyés aux frontières; jamais la ruine d'un art ne parut plus profonde qu'au lendemain de la Révolution de 1789.

Nous allons voir en effet, dans la deuxième partie de cette étude, ce qu'il a fallu, pendant le dix-neuvième siècle, d'efforts persévérants, de luttes, d'entreprises vaines, avant de parvenir à le relever de cette chute lamentable !

---

(1) Paul Mantz, Recherches sur l'Orfèvrerie française. *Gazette des beaux-arts*, tome XIV, pages 185, 186, 187.

FIN DU LIVRE PREMIER



Cartouche de Delafosse.



TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

LIVRE PREMIER

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE



Vase d'orfèvrerie, par Cauvet.


TABLE
des
Gravures



Trophée de fleurs, par Ranson.

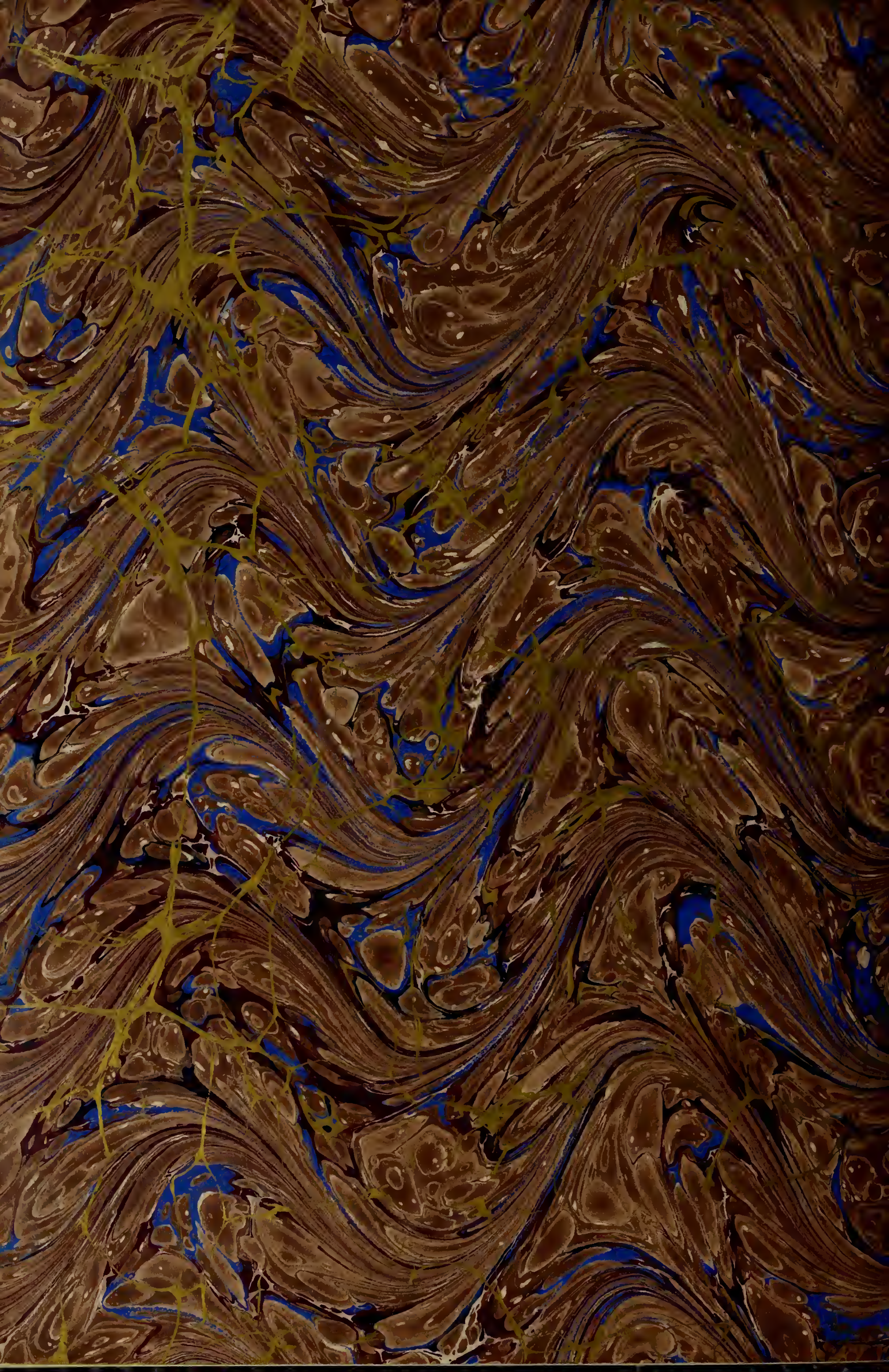
ACHEVÉ D'IMPRIMER

en juin 1908.



Trophée d'orfèvrerie par Cauvet.

SAINT-CLOUD. — IMPRIMERIE BELIN FRÈRES




GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01392 1560

